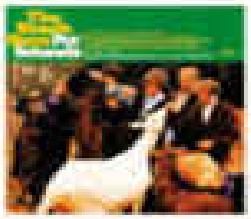
EXTRA
PRESENTA

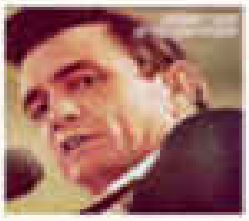
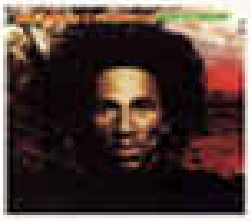
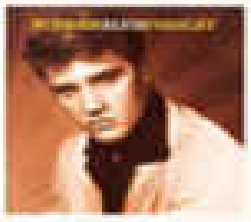
ROCK

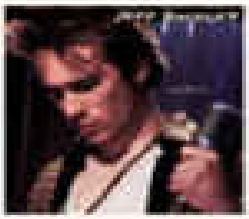
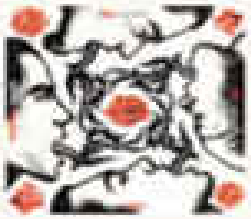


500

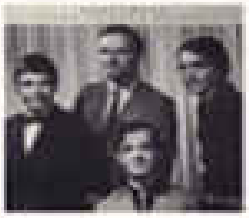
DISCHI

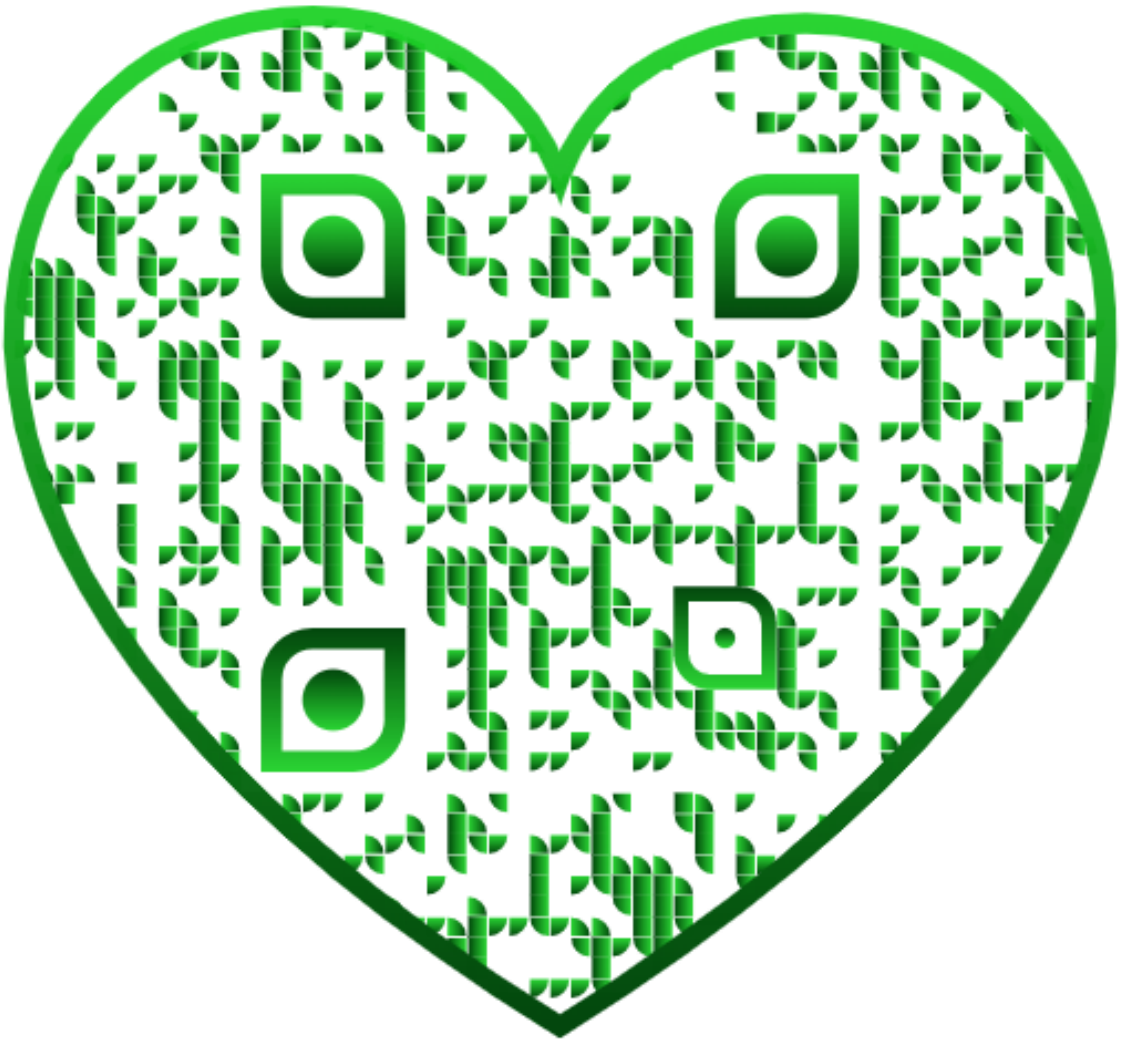
FONDAMENTALI

GIUNTI





Bizarre

collana diretta da Riccardo Bertoncelli

ROCK
i 500 dischi fondamentali

a cura di Eddy Cilìa e Federico Guglielmi
con Gianluca Testani e John Vignola

contributi di
Alessandro Besselva
Luca Bonavia
Carlo Bordone
Aurelio Pasini
Gabriele Pescatore
Max Stèfani

GIUNTI

Progetto Grafico: Nina Peci
Impaginazione: Tania Russo
Questo volume è stato approntato in massima parte con materiale pubblicato in origine sulla rivista Mucchio Extra - Trimestrale di approfondimento musicale nel periodo 2001-2002.

www.giunti.it

© 2002 Giunti Editore S.p.A.
Via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia
Via Dante 4 - 20121 Milano - Italia

ISBN: 9788809755246

Edizione digitale realizzata da Simplicissimus Book Farm srl

Prima edizione digitale 2010

Introduzione

Sappiamo bene di non essere i primi, così come sappiamo altrettanto bene che non saremo gli ultimi, a compilare un elenco di dischi indispensabili per una conoscenza di massima del pianeta rock e dei numerosi satelliti che gli orbitano attorno: una lista, insomma, che consigli quali album occorre possedere di quali artisti e gli esempi fondamentali dei vari sottogeneri. Pur nella consapevolezza di offrire il fianco alle critiche, abbiamo voluto realizzare questa impresa perché certi di fornire ai lettori una chiave di lettura dell'evoluzione del rock e uno strumento utilissimo a scoprire (o riscoprire) una serie di titoli belli e rilevanti, senza limitarsi ai soliti *classici* ma omettendone anzi alcuni a vantaggio di opere meno propagandate ma non per questo meno significative o addirittura cruciali. Il tutto rinnegando in parte l'obsoleto principio che identifica il rock come musica "suonata con le chitarre da bianchi", e proponendo invece una visione a 360° nella quale c'è spazio anche per i suoni terzo/quartomondisti, per le contaminazioni elettroniche e per l'hip hop, oltre che naturalmente per blues, soul, funk e reggae. Con il fine, è ovvio, di dare ai neofiti solidi riferimenti e aiutare quanti sono già addentro alla materia a colmare eventuali lacune.

Cinquecento dischi, dunque, divisi in sei settori: cinque definiti in base a criteri temporali (le origini, gli anni '60, i '70, gli '80 e i '90) e il sesto contenente solo album registrati in concerto. Ciascun settore comprende cinquanta o cento titoli divisi in tre fasce d'importanza - i primi venti (o dieci), gli altri trenta (o quindici) e gli ultimi cinquanta (o venticinque) - a delineare una raccolta *ideale* composta da cento album nella versione essenziale e di duecentocinquanta oppure cinquecento in quelle più complete. Tali ripartizioni "di valore" sono illustrate con chiarezza in coda

ai sei articoli introduttivi che potrete leggere nelle prossime pagine, mentre le schede critico-informative dei cinquecento album sono poi riportate in ordine alfabetico per autore. Infine, un imprescindibile avvertimento: prima di inveirci contro per le esclusioni, è il caso di studiare un minimo le "istruzioni per l'uso" che precedono le schede e spiegano i criteri di selezione adottati: non serviranno probabilmente a placare i dissenzienti, ma li convinceranno almeno del fatto che le nostre scelte sono state ponderate. Buona lettura.

Alle origini del rock. Riportando tutto a casa

Ma quando è nato il rock'n'roll? Studioso con cui parli, tesi che ascolti. La più diffusa fissa la fatidica data al 5 luglio 1954. Quel giorno, nel modesto studio della Sun Records in quel di Memphis, Tennessee, Elvis Presley registrava con Scotty Moore e Bill Black e la supervisione di Sam Phillips le sue prime tre canzoni da professionista e una di queste era *That's All Right Mama*. Suono ruvido, ritmo swingante, voce singultante, parve subito ai quattro quando la riascoltarono qualcosa di magico e inaudito. Mai dei musicisti bianchi avevano suonato così ed è questo il punto: dei musicisti *bianchi*. *That's All Right Mama* l'aveva scritta un bluesman nero, Arthur "Big Boy" Crudup, otto anni prima: forse che il rock'n'roll ha dunque visto la luce nel 1946? All'epoca andava fra l'altro per la maggiore Louis Jordan, nella cui musica spumeggiante sono chiaramente individuabili molte delle caratteristiche di un genere formalmente ancora a venire, e uno dei suoi grandi successi di quell'anno di diffusa euforia per la guerra appena terminata era *Let The Good Times Roll*. Un anno più tardi Roy Brown pubblicava *Good Rockin' Tonight* che, praticamente uno spiritual nella versione originale, in quella offertane nel 1948 da Wynonie Harris assumeva il passo archetipamente rock che Elvis accentuerà ancora quando la metterà - e torniamo così al 1954 - su un lato del suo secondo singolo. Il medesimo che si osserva svilupparsi in *Rockin' At Midnight*, un brano ancora di Roy Brown e del 1949. *We're Gonna Rock* di Cecil Gant è del 1950 e la cosa interessante è che Gant era bianco e agiva nell'ambito del country nashvilliano. *Rocket 88* di Jackie Brenston è del 1951 e dopo la *That's All Right Mama* di Presley è la maggiore indiziata come prima canzone rock'n'roll, non fosse altro che per la chitarra distorta che, con un rozzo ed energico assolo di sax, la contraddistingue. Che il suono sporco della sei corde fosse conseguenza di un incidente (un diffusore

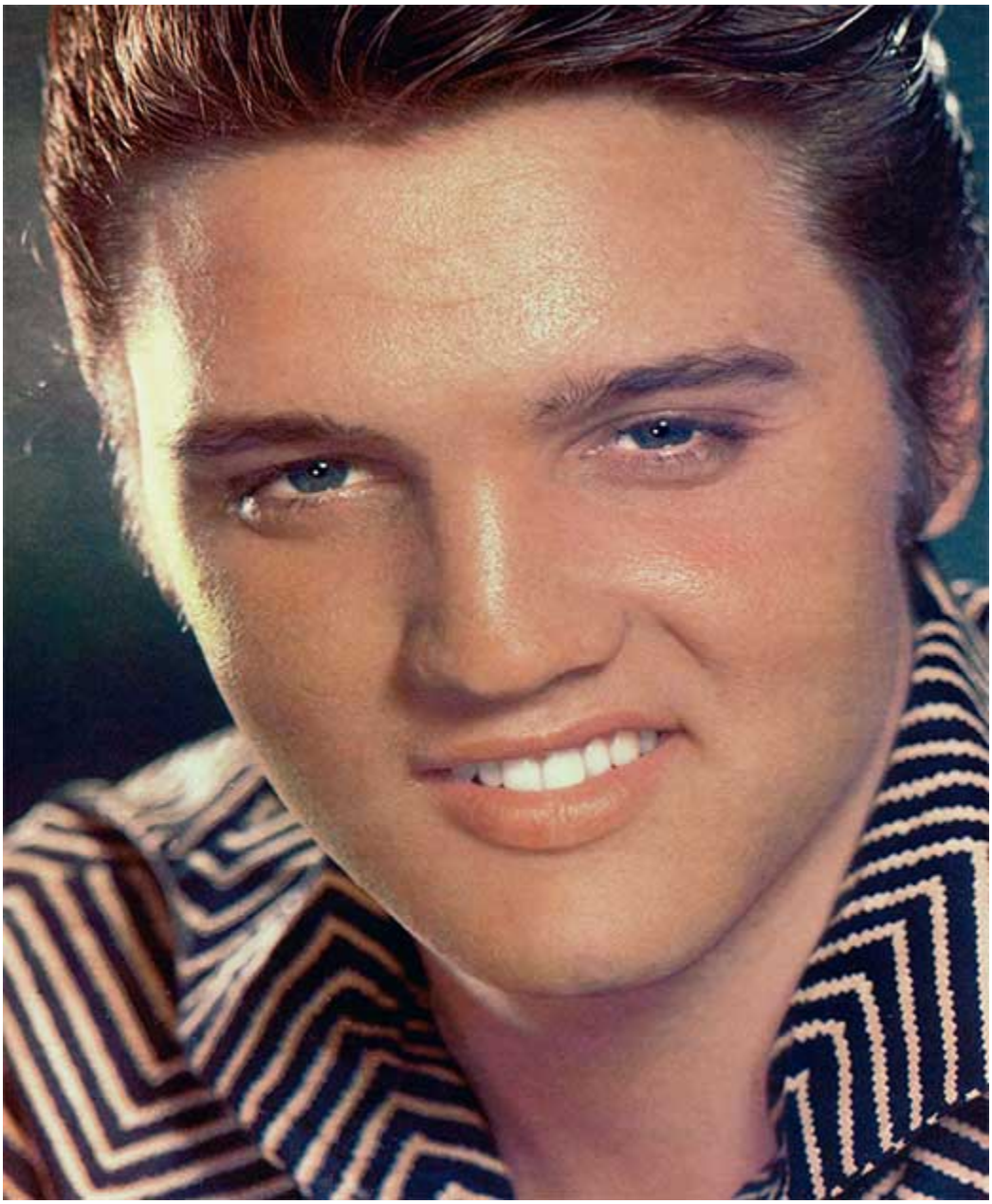
dell’impianto di amplificazione era caduto dal tettuccio dell’auto che lo trasportava e Sam Phillips - già lui! - l’aveva aggiustato alla meno peggio) arricchisce la storia di un elemento di casualità che la fa specialmente intrigante.

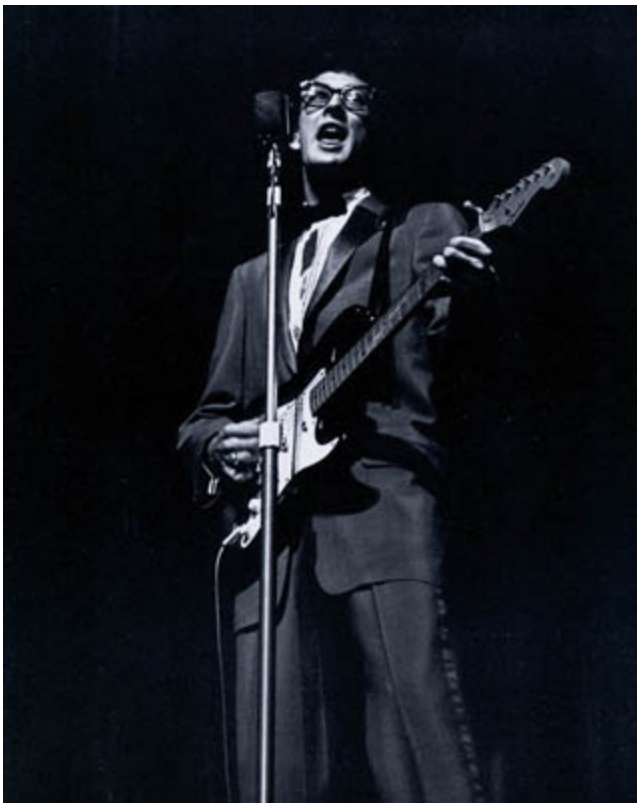
Sopra, Robert Johnson. A destra, Elvis Presley.

Andiamo avanti? Del 1952 sono *Rock The Joint* di Bill Haley (un altro bianco), *Train Kept A Rollin’* di Tiny Bradshaw (che gli Yardbirds non avranno bisogno di irruvidire più di tanto per farla garage proto-hard) e *Hound Dog*, scritta da Jerry Leiber e Mike Stoller per Big Mama Thornton e che diventerà uno dei cavalli di battaglia di Elvis. Sempre quell’anno, il 21 marzo, si teneva in un’arena di Cleveland - con diretta radiofonica condotta dal leggendario Alan Freed - quello che è considerato il primo concerto

“rock” della storia, il “Moondog Coronation Ball”. Joe Turner registra *Shake Rattle & Roll* il 15 febbraio 1954. Bill Haley la coverizzerà con gran successo entro fine anno avendo nel frattempo, il 12 aprile, inciso - rullo di tamburi - *Rock Around The Clock*. E allora?

E allora annotiamo che nella recensione di *That’s All Right Mama* comparsa sul numero del 7 agosto 1954 di *Billboard* stava scritto: “Presley è un nuovo, efficace cantante le cui canzoni dovrebbero avere un buon impatto sia sul mercato del rock’n’roll che su quello del rhythm’n’blues”. Dal che si deduce che il termine che sapete era già non soltanto in uso ma diffuso. E si potrebbe a questo punto partire con discorsi di etimologia che porterebbero assai lontano e indietro nel tempo, oltre la New Orleans culla del jazz e capitale dell’America meticcia per eccellenza, fino all’Africa depredata dalle navi schiaviste. Un’altra volta, magari. Qui dopo tanto discettare finiamo per allinearci alla tesi di partenza e dire che sì, come data convenzionale di nascita del rock’n’roll la prima seduta di Elvis per la Sun pare anche a noi plausibile. Fatto è che, se è innegabile che nel suo DNA prevalgano cromosomi neri, non meno fuori discussione è che vi è anche una serie di elementi bianchi, genericamente etichettabili come “country” e “folk”. Che è ciò che fa sì che la *That’s All Right Mama* di Presley sia la stessa di Crudup ma diversa. Appuntato ciò, bisogna subito dopo aggiungere che nel mercato discografico statunitense del secondo dopoguerra la musica nera era sempre meno confinata nella comunità di origine ma le barriere razziali erano comunque ancora alte. L’intuizione di Sam Phillips che il giorno che avesse trovato un bianco capace di cantare come un nero avrebbe innescato una rivoluzione era, piaccia o non piaccia, giusta. Piaccia o non piaccia, l’enorme successo di Chuck Berry fu in sostanziosissima parte determinato da una dizione che nulla aveva di afroamericano e che fece sì che le radio lo scambiassero per un bianco. Negazione assoluta del razzismo con il suo essere creatura splendidamente bastarda, il rock’n’roll nasceva con caratteristiche predatorie nei riguardi della cultura afroamericana. Che il rock ha mantenuto a oggi. Il problema, storicamente ed eticamente parlando, non è la sottovalutazione dell’elemento bianco (come taluni hanno avuto l’ardire di sostenere) ma l’esatto opposto.





Buddy Holly

Anche e soprattutto per questo abbiamo deciso che limitare la nostra ricerca del tempo rock perduto al 1954 sarebbe stato una sciocchezza. Come ignorare gli uomini e le donne del blues delle origini? E quasi altrettanto grave a ogni buon conto sarebbe stato passare sotto silenzio il folk bianco e il country (pochi artisti sono stati proto-rock'n'roll come Hank Williams). Ecco dunque la ragione del nostro spingerci fino agli anni '40, in cui esordiva ad esempio John Lee Hooker; fino agli anni '30 di Robert Johnson; fino a Charley Patton che registrava le sue prime facciate quando i '20 non si erano ancora conclusi; fino ai pieni anni '20, che videro i trionfi di Bessie Smith e Blind Lemon Jefferson.

Questione solo di tecnologia: ci fossero pervenute registrazioni del blues primitivo degli anni '10 o addirittura della fine del XIX secolo, le avremmo messe in lista. Quella che a lungo è stata considerata la musica giovane per eccellenza è la più vecchia che il mondo moderno abbia conosciuto.

Chuck Berry

I primi 40

CHUCK BERRY
- The Chess Box
(Chess, 1989)

RAY CHARLES
- The Atlantic Years
(Rhino, 1994)

WOODY GUTHRIE
- The Very Best Of
(Music Club, 1992)

BUDDY HOLLY
- The Buddy Holly Collection
(MCA, 1993)

JOHN LEE HOOKER
- The Ultimate Collection
(Rhino, 1991)

ROBERT JOHNSON
- The Complete Recordings
(Columbia, 1990)

JERRY LEE LEWIS
- The Jerry Lee Lewis Anthology
(Rhino, 1993)

MUDDY WATERS
- The Chess Box
(MCA, 1989)

ELVIS PRESLEY
- Sunrise
(RCA/BMG, 1999)

HANK WILLIAMS
- 40 Greatest Hits
(Polydor, 1978)

BO DIDDLEY
- The Chess Box
(Chess, 1990)

JOHNNY BURNETTE
& THE ROCK'N'ROLL TRIO
- Johnny Burnette
& The Rock'n'Roll Trio
(Coral, 1956)

JOHNNY CASH
- The Very Best Of The Sun Years
(Metro, 2001)

COASTERS
- Yakety Yak
(Rhino, 1994)

EDDIE COCHRAN
- Legends Of The 20th Century
(EMI, 1999)

WILLIE DIXON
- The Chess Box
(Chess, 1988)

EVERLY BROTHERS
- All-Time Original Hits
(Rhino, 1999)

HOWLIN' WOLF
- His Best
(Chess, 1997)

ELMORE JAMES
- The Sky Is Crying
(Rhino, 1993)

LEADBELLY
- Absolutely The Best
(Fuel/Universal, 2000)

LIGHTNIN' HOPKINS
- Mojo Hand
(Rhino, 1993)

LITTLE RICHARD
- His Greatest Recordings
(Ace, 1990)

CHARLEY PATTON
- The Definitive
(Catfish, 2001)

BESSIE SMITH
- The Collection
(Columbia, 1989)

LINK WRAY
- Rumble: The Best Of
(Rhino, 1993)

HANK BALLARD
& THE MIDNIGHTERS
- Sexy Ways
(Rhino, 1994)

BIG BILL BROONZY
- Where The Blues Began
(Recall, 2000)

ROY BROWN
- Good Rockin' Tonight

(Rhino, 1994)

PATSY CLINE
- The Very Best Of
(MCA Nashville, 1996)

CLOVERS
- The Very Best Of
(Rhino, 1998)

FATS DOMINO
- Legends Of The 20th Century
(EMI, 1999)

DRIFTERS
- Rockin' And Driftin': The Drifters Box *(Rhino, 1993)*

FLAMINGOS
- The Complete Chess Masters
(Chess, 1997)

GUITAR SLIM
- The Things That I Used To Do
(Blues Encore, 1994)

BILL HALEY
- The Millennium Collection
(MCA/Universal, 1999)

SON HOUSE
- Delta Blues
(Biograph, 1991)

MAHALIA JACKSON
- The Essential
(Metro, 2000)

BLIND LEMON JEFFERSON
- Squeeze My Lemon
(Catfish, 1999)

LOUIS JORDAN
- The Best Of
(MCA, 1975)

MEMPHIS SLIM
- At The Gate Of Horn
(Charly, 1999)

JOHNNY OTIS
- The Capitol Years
(Capitol, 1989)

CARL PERKINS
- Original Sun Greatest Hits
(Charly, 1998)

SOUL STIRRERS
- Sam Cooke
With The Soul Stirrers
(Specialty, 1991)

BIG MAMA THORNTON
- Hound Dog:
The Peacock Recordings
(MCA, 1992)

BIG JOE TURNER
- Greatest Hits
(Atlantic, 1989)

GENE VINCENT
- Collectors Series
(Capitol/EMI, 2000)

T-BONE WALKER
- T-Bone Blues
(Indigo, 2000)

BILLY WARD
& THE DOMINOES
- Sixty Minute Man
(King, 1990)

BUKKA WHITE
- The Complete
(Columbia, 1994)

JACKIE WILSON
- Sweetest Feelin'
(Music Club, 1999)

1961-1970. Favolosi & contraddittori

Pensi agli anni ’60 e, che tu li abbia vissuti o meno, quello che ti viene in mente è un susseguirsi serrato di immagini in bianco e nero, o a colori sbiaditi, che evocano alternativamente innocenza e tragedia, esaltazione e disperazione, trionfi e lutti. I Beatles accolti a New York da folle di ragazzine urlanti e John Fitzgerald Kennedy assassinato a Dallas, Cassius Clay guardia alta verso l’obiettivo e Martin Luther King che racconta di avere fatto un sogno, Bob Dylan a passeggio per il Village con sottobraccio la ragazza e Jimi Hendrix che versa benzina sulla chitarra e le dà fuoco, lo sbarco sulla Luna e i ghetti e il Vietnam che bruciano, corpi nudi nel fango di Woodstock e un pugnale che balena ad Altamont, studenti che porgono fiori ai poliziotti, Papa Giovanni che dice di dare una carezza ai bambini, Kruscev che all’ONU si toglie una scarpa e con essa percuote un tavolo, Robert Kennedy stupito che la morte abbia raggiunto anche lui così presto. Il corpo di Marilyn portato via. Gli Who che fanno a pezzi gli strumenti. Mick Jagger in tribunale. John Lennon e Yoko Ono in un grande letto bianco. Facce fiere di rivoluzionari: James Brown, Malcolm X, Che Guevara. Il ghigno porcino di Richard Nixon. Ti chiedi come abbia fatto un decennio appena a contenere così tanto, se non si espanse anche il tempo oltre che le coscienze per farci stare tutto. Se c’eri probabilmente rimpiangi di non esserci ancora. Se non c’eri, o eri troppo piccolo per averne ricordi autentici, ti chiedi come ci si doveva sentire allora, quando il mondo era giovane e, almeno un po’, innocente. Congedati più di trent’anni fa, i ’60 si sono rifiutati di andarsene e, convitati di pietra, hanno osservato i decenni seguenti vivere e morire davvero. In tanti ambiti e più che in altri in quello della musica pop. In fondo, come la intendiamo da allora, la inventarono loro.

Sopra, Rolling Stones. A destra, Jimi Hendrix.

Bob Dylan

Ovviamente assai interessante per lo sguardo che dà dal di dentro sui Beatles, *Many Years From Now* - l'autobiografia scritta da Paul McCartney a quattro mani con l'amico Barry Miles - vale però soprattutto per la bellissima parte iniziale, per il racconto di un'infanzia nell'Inghilterra di un dopoguerra segnato dalla povertà e dalla paura di un nuovo conflitto e insieme dal sollievo di avere superato vittoriosi una prova di una durezza senza precedenti. Dicono a ben vedere assai di più sullo spirito degli anni '60 quelle pagine che non il resto del volume. Spiegano fra le righe come fu che l'eredità di squilibrio anagrafico lasciata dalla seconda guerra mondiale - una generazione decimata da battaglie e bombardamenti, una sovrabbondante nei numeri per l'euforia indotta dalla pace e che non avendo conosciuto i sacrifici più pesanti voleva sbarazzarsi al più presto di una grama austerità - provocò un fenomeno inedito: non ancora una cultura giovanile ma una gioventù in cerca di una cultura sua propria. Accadeva in ritardo rispetto agli Stati Uniti, dove già a metà '50 era divampato il rock'n'roll creando una prima frattura generazionale che tuttavia era sembrata presto ricomporsi. Dal 1958 - Elvis ammansito, Little Richard in seminario, Jerry Lee Lewis in disgrazia - al 1962 ben poco vi è di interessante nel pop americano al di fuori del circuito nero che solo una minoranza fra gli adolescenti bianchi frequenta. Nulla in Europa, dove la nuova musica è giunta in ritardo e non è mai stata considerata altro che una moda piuttosto volgare ma per fortuna passeggera. Nessuno può immaginare che sulla Gran Bretagna che sonnecchia dolendosi della perdita dell'Impero sta per abbattersi un ciclone che in breve attraverserà l'Atlantico per tornarne indietro ulteriormente vivificato e di nuovo, e di nuovo, in un gioco di scambi destinato a non interrompersi più.

Beatles

Il primo giorno dei ’60 data 5 ottobre 1962. Arriva nei negozi *Love Me Do*, l’esordio a 45 giri dei Beatles, successo modesto e propulso truffaldinamente dal manager Brian Epstein, che acquistò diecimila copie per il suo negozio. Capodanno senza botti, quindi, ma da qui in avanti le lancette prenderanno a girare vorticosamente e nulla sarà più lo stesso. Nel marzo dell’anno dopo esce il debutto a 33, *Please Please Me*. Va al numero uno in classifica restandoci fino a novembre, quando a rilevarlo è *With The Beatles*. I due album occupano il vertice della graduatoria per un anno (meno una settimana) filato. Qualche mese ancora e la Beatlemania travolge gli USA e il resto del mondo occidentale. Se sul valore artistico e sull’influenza esercitata dai Fab Four sul rock successivo si può dibattere (sia chiaro: da queste parti vige un’incondizionata devozione), la loro rilevanza come fenomeno di costume è fuori dubbio. Con loro mediaticamente la gioventù prende il potere e un’apparente, irresistibile spensieratezza - ironica piuttosto che frivola - rende ragionevole la filosofia di vita che il Maggio parigino sintetizzerà nello slogan “siate realisti, chiedete l’impossibile”. Innocenti, sexy e non ancora Baronetti, John, Paul, George e Ringo rubano il cuore di milioni di adolescenti e li persuadono che il mondo può essere loro. Direttamente o indirettamente, tutti i ’60 devono qualcosa ai quattro di

Liverpool.

Velvet Underground

Musicalmente, è un cortocircuito infinito, un domino perennemente cangiante eppure con tutte le tesserine al posto giusto nel momento giusto. Dylan ha influenzato i Beatles e loro influenzano lui inducendolo alla svolta elettrica (lui li ricambia introducendoli a marijuana e LSD). I Byrds trapiantano i Beatles nel folk americano e istantaneamente si scoprono imitati quasi quanto i maestri. Le bande del blues inglese fanno scoprire agli americani i tesori di casa loro e gli americani provano subito a rivenderglieli. I Rolling Stones rileggono Muddy Waters, Otis Redding rilegge i Rolling Stones. E così via, mentre sempre più gente scavalca gli steccati razziali, esplode la rivoluzione sessuale e le droghe psicotrope ridisegnano gli orizzonti mentali di una generazione. Colonna sonora offerta dagli stessi Beatles, da Jimi Hendrix, dai Grateful Dead, dai primi Pink Floyd e da una moltitudine d'altri. "One nation under a groove", per dirla con il George Clinton di un po' di anni dopo, anche se non tutti hanno fiori nei capelli e qualcuno (Velvet Underground, Stooges) è *rimbaudianamente* interessato, più che altro, ai fiori del male. Per l'ultima volta artisti afroamericani contribuiscono in maniera decisiva a plasmare il rock e sono

popolari fra il suo pubblico. I veri trionfatori del festival di Monterey sono Otis Redding e Jimi Hendrix. Quanto a Woodstock, l'immagine più positiva che resta nella memoria è quella di Sly & The Family Stone: neri, bianchi e latini, uomini e donne, tutti insieme a coniugare una musica non meno meticcia fra funk e psichedelia. Un idillio, non si sapesse come è andata a finire.

Anni favolosi, certo, ma pure drammatici e toccherà contare molte vittime al cambio di decennio, dai Beatles non più insieme e addirittura in causa a Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison non più di questo mondo, per non citare che le più illustri, mentre l'utopia della musica per tutti si fa bieco *star system*. Ove passando ai massimi sistemi un'ondata di conservatorismo provvede a fermare a mezza via le riforme e cerca poi di riportare indietro l'orologio della storia. E chi si ritira nel privato, chi si fa obnubilare dall'eroina, chi sceglie la via di una radicalizzazione che è vicolo cieco in fondo al quale ci sono la morte o la resa. A volere essere cinici la storia degli anni '60 a questo si riduce: un sogno trasformatosi alla fine in un incubo. Sempre meglio di un sonno inane però, diremmo, soffermandoci poi sulle tante eredità positive, in musica e non (basti pensare al nascere di una coscienza ecologica), che quel decennio ci ha lasciato. Abbastanza da provare rimpianto per il suo spirito ingenuamente (saggiamente) ribelle. Abbastanza da dire anche noi, sebbene con un sussurro e schifando nostalgie canaglie e patetici apologeti: sì, formidabili quegli anni.

BAND
- The Band
(Capitol, 1969)

BEACH BOYS
- Pet Sounds
(Capitol, 1966)

BEATLES
- Rubber Soul
(Parlophone, 1965)

TIM BUCKLEY
- Goodbye And Hello

(Elektra, 1967)

BYRDS
- Younger Than Yesterday
(Columbia, 1967)

CAPTAIN BEEFHEART
- Trout Mask Replica
(Straight, 1969)

SAM COOKE
- The Man And His Music
(RCA, 1986)

CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL
- Cosmo's Factory
(Fantasy, 1970)

MILES DAVIS
- Bitches Brew
(Columbia, 1970)

DOORS
- The Doors
(Elektra, 1967)

BOB DYLAN
- Highway 61 Revisited
(Columbia, 1965)

GRATEFUL DEAD
- Live/Dead
(Warner Bros, 1969)

JIMI HENDRIX EXPERIENCE
- Electric Ladyland
(Track, 1968)

LOVE
- Forever Changes
(Elektra, 1967)

VAN MORRISON
- Astral Weeks
(Warner Bros, 1968)

PINK FLOYD
- The Piper At
The Gates Of Dawn
(Columbia, 1967)

OTIS REDDING
- Otis Blue
(Volt, 1965)

ROLLING STONES
- Beggars Banquet
(Decca, 1968)

STOOGES
- The Stooges
(Elektra, 1969)

VELVET UNDERGROUND
- The Velvet Underground & Nico
(Verve, 1967)

Gli altri 30

BEATLES
- Revolver

(Parlophone, 1966)

BIG BROTHER &
THE HOLDING COMPANY
- Cheap Thrills
(Columbia, 1968)

JAMES BROWN
- Live At The Apollo
(King, 1963)

TIM BUCKLEY
- Starsailor
(Straight, 1970)

ERIC BURDON & THE ANIMALS
- Winds Of Change
(MGM, 1967)

BYRDS
- Mr. Tambourine Man
(Columbia, 1965)

NICK DRAKE
- Bryter Layter
(Island, 1970)

BOB DYLAN
- The Freewheelin'
(Columbia, 1963)

FAIRPORT CONVENTION
- Unhalfbricking
(Island, 1969)

ARETHA FRANKLIN
- I Never Loved A Man...
(Atlantic, 1967)

FREE
- Fire And Water
(Island, 1970)

ISAAC HAYES
- Hot Buttered Soul
(Enterprise, 1969)

JIMI HENDRIX
- Are You Experienced?
(Polydor, 1967)

INCREDIBLE STRING BAND
- The Hangman's
Beautiful Daughter
(Elektra, 1968)

JEFFERSON AIRPLANE
- Surrealistic Pillow
(RCA, 1967)

KING CRIMSON
- In The Court
Of The Crimson King
(Island, 1969)

KINKS
- Face To Face
(Pye, 1966)

LED ZEPPELIN
- Led Zeppelin
(Atlantic, 1969)

MC5
- Kick Out The Jams
(Elektra, 1969)

VAN MORRISON
- Moondance
(Warner Bros, 1970)

VAN DYKE PARKS
- Song Cycle
(Warner Bros, 1968)

QUICKSILVER
MESSENGER SERVICE
- Happy Trails
(Capitol, 1969)

ROLLING STONES
- Aftermath
(London, 1966)

SPIRIT
- Spirit
(Ode, 1968)

13TH FLOOR ELEVATORS
- The Psychedelic Sounds Of
(International Artists, 1966)

TRAFFIC
- John Barleycorn Must Die
(Island, 1970)

VELVET UNDERGROUND
- White Light/White Heat
(Verve, 1967)

WHO
- My Generation
(Brunswick, 1965)

NEIL YOUNG
- After The Gold Rush
(Reprise, 1970)

FRANK ZAPPA
- Hot Rats
(Bizarre, 1969)

Gli ultimi 50

ANIMALS
- The Complete
(EMI, 1990)

BRIAN AUGER & THE TRINITY, JULIE DRISCOLL
- Streetnoise
(Marmalade, 1969)

SYD BARRETT
- Barrett
(Harvest, 1970)

BEATLES
- Sgt. Pepper's
Lonely Hearts Club Band
(Parlophone, 1967)

BLACK SABBATH
- Paranoid
(Vertigo, 1970)

EDGAR BROUGHTON BAND
- Wasa Wasa
(Harvest/EMI, 1969)

BUFFALO SPRINGFIELD
- Buffalo Springfield

(Atco, 1967)

SOLOMON BURKE
- The Best Of
(Atlantic, 1966)

PAUL BUTTERFIELD BLUES BAND
- East/West *(Elektra, 1966)*

LEONARD COHEN
- Songs Of Leonard Cohen
(Columbia, 1967)

COUNTRY JOE & THE FISH
- Electric Music
For The Mind And Body
(Vanguard, 1967)

CREAM
- Disraeli Gears
(Reaction, 1967)

SPENCER DAVIS GROUP
- The Best Of
(Island, 1993)

DONOVAN
- Greatest Hits
(Pye, 1969)

LEE DORSEY
- Gohn Be Funky
(Charly, 1980)

BOB DYLAN
- Blonde On Blonde
(Columbia, 1966)

FAMILY
- Music In A Doll's House
(Reprise, 1968)

FLEETWOOD MAC
- Then Play On
(Reprise, 1969)

FLYING BURRITO BROTHERS
- The Gilded Palace Of Sin
(A&M, 1968)

FUGS
- Tenderness Junction
(Reprise, 1968)

PETER GREEN
- The End Of The Game
(Reprise, 1970)

IMPRESSIONS
- Definitive Impressions
(Kent, 1994)

KALEIDOSCOPE
- A Beacon From Mars
(Epic, 1968)

PAUL KANTNER
- Blows Against The Empire
(RCA, 1970)

B.B. KING
- The Best Of - Volume One
(Ace, 1986)

LAST POETS
- The Last Poets
(Douglas, 1970)

JOHN MAYALL
- Bluesbreakers
(Decca, 1966)

MOBY GRAPE
- Moby Grape
(Columbia, 1967)

MOVING SIDEWALKS
- Flash
(Tantara, 1969)

OS MUTANTES
- Os Mutantes
(Polydor, 1968)

FRED NEIL
- Fred Neil
(Capitol, 1967)

NICO
- The Marble Index
(Elektra, 1969)

PHIL OCHS
- All The News That's Fit To Sing
(Elektra, 1964)

ROY ORBISON
- For The Lonely
(Rhino, 1988)

PEARLS BEFORE SWINE
- One Nation Underground
(ESP, 1967)

PENTANGLE
- Basket Of Light
(Transatlantic, 1969)

WILSON PICKETT
- The Exciting
(Atlantic, 1966)

PRETTY THINGS
- S.F. Sorrow
(Columbia, 1968)

SMOKEY ROBINSON & THE MIRACLES
- The Ultimate Collection
(Motown, 1998)

SAM & DAVE
- Soul Men
(Stax, 1967)

SIMON & GARFUNKEL
- Bridge Over Troubled Water
(Columbia, 1970)

SKATALITES
- Celebration Time
(Studio One, 1965)

SOFT MACHINE
- Third
(CBS, 1970)

SONICS
- Here Are
(Etiquette, 1965)

TEMPTATIONS
- At Their Very Best
(Universal, 2001)

THEM
- The Story Of
(Deram, 1998)

THIRD EAR BAND
- Third Ear Band
(Harvest, 1969)

IKE & TINA TURNER
- River Deep, Mountain High
(Philles, 1966)

VELVET UNDERGROUND
- The Velvet Underground
(MGM, 1969)

YARDBIRDS
- The Best Of
(Rhino, 1994)

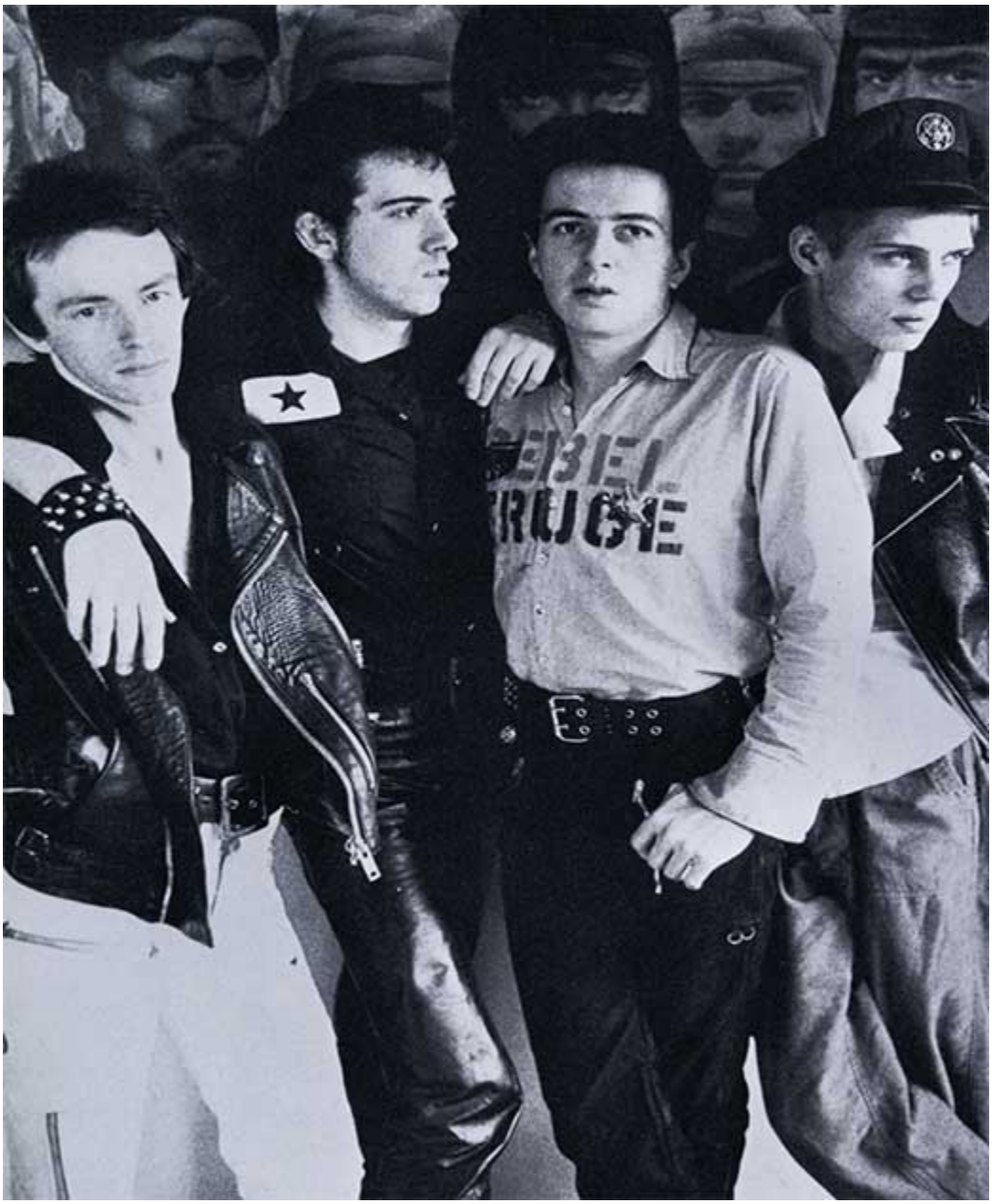
1971-1980: ma quali anni ’70?

“Non si esce vivi dagli anni ’80”, recita il titolo passato ormai in proverbio di una canzone degli Afterhours. Ma a sfogliare gli *annales* verrebbe piuttosto da dire che è dai ’60 che fu un’impresa emergere senza danni irreparabili. “Nessuno esce vivo da qui”, recita il titolo di una celebre biografia di Jim Morrison. Giustappunto lui, Jim Morrison. Defungeva in quel di Parigi, in circostanze mai chiarite, il 3 luglio del 1971. L’anno prima estasi chimiche e affanno di “tutto e subito” si erano già portati via Jimi Hendrix, il 18 settembre, e Janis Joplin, il 4 di ottobre. L’evento per tanti più luttuoso si era però consumato il 10 aprile di quell’anno, quando Paul McCartney aveva ufficializzato lo scioglimento dei Beatles. Per una singolare ma quantomai significativa coincidenza, Macca per intentare causa ai compagni sceglieva poi esattamente l’ultimo giorno del decennio, il 31 dicembre del 1970. Poteva essere più chiaro che gli anni ’60 erano finiti? “Tutti per uno”, avevano tradotto a suo tempo in Italia (per una volta un titolo più significativo dell’originale) *A Hard Day’s Night*, primo dei due film dei (sui) Fab Four. Ah, ma quello era *allora*, prima che succedessero un sacco di bellissime cose e molto prima che cominciassero ad accaderne di meno belle. Tipo quel concerto dei Rolling Stones ad Altamont, California, del 6 dicembre 1969. Nelle intenzioni una festa, una Woodstock minore (la tre giorni di “pace, amore e musica” faccenda del precedente agosto), nei fatti un incubo in cui ci scappa pure il morto. E c’è chi sostiene che fu la lama infilata quel giorno da un Hell’s Angel nel petto di un ragazzo di colore ad assassinare gli anni ’60. Che hanno dunque parecchie conclusioni plausibili a fronte di un inizio, come già detto, individuabile esattamente: 5 ottobre 1962, la data in cui *Love Me Do*, primo 45 giri dei futuri Baronetti, raggiunse i negozi britannici.

Sopra, Patti Smith. A destra, Clash

Led Zeppelin

Sia come sia: per il rock gli anni ’70 cominciano, non essendoci una terra di nessuno che li separi dal decennio precedente (come era successo ai ’60 rispetto ai ’50) e mancando un disco che possa fungere da spartiacque, sotto ben funerei auspici. Del resto non è che il paese che gli ha dato i natali goda di splendida salute. Affondati fino al collo nelle sabbie mobili del Vietnam e con aperto anche un fronte interno, dacché gli insufficienti risultati delle campagne per i diritti civili hanno determinato una radicalizzazione della gioventù afroamericana, spaventati dai dirompenti effetti della rivoluzione dei costumi inscenata dalla nazione hippie, gli Stati Uniti hanno già reagito mandando Richard Nixon alla Casa Bianca a fine 1968 e lo confermeranno plebiscitariamente nel 1972, pochi mesi dopo che le Olimpiadi di Monaco si erano macchiate di sangue, rendendo per la prima volta edotto l’Occidente che il problema mediorientale era anche cosa sua e portandolo a fare i conti con il terrorismo. C’è aria di sconfitta, voglia di ritirarsi nel privato, nella bolla di mondi che si vorrebbero alternativi e dai quali la Grande Ottunditrice, l’eroina, ha cacciato l’LSD spalancatore di Porte: una delle operazioni più brillanti mai compiute dalla CIA.



Sex Pistols

Fra i campioni di vendite USA del 1971 spicca *Four Way Street* di Crosby Stills Nash & Young. Ecco, non fosse che è invecchiato male, che non è quella gran cosa che a lungo si è detto che fosse, è in questo doppio dal vivo che si potrebbe individuare quello spartiacque di cui si lamentava l'assenza. Album scisso come il decennio che inaugura, diviso fra una parte elettrica e una acustica, fra invettive politiche e smancerie sentimentali, atto conclusivo di un sodalizio minato da egocentrismi smodati sicché poi ognuno per la sua strada, altro che "tutti per uno". Il solista prende il posto del complesso nei disegni dell'industria discografica e nel gradimento del pubblico. Nella prima metà dei '70 in America sono figure singole a occupare il centro del proscenio, lasciando un po' di gloria e di reddito giusto a quel fenomeno a sua volta schizofrenico che è il cosiddetto southern rock, musica abbeverata in prevalenza a sorgenti nere che si fa portavoce della parte più destrorsa e financo apertamente razzista del paese (o comunque viene da essa percepito come tale). O le elettriche spiegate dei Lynyrd Skynyrd o le ballate sentimentali degli Albano e Romina a stelle e strisce (un po' meglio, ma neanche tanto) James Taylor e Carly Simon. Apre per fortuna una terza via Bruce Springsteen, il cui *Born To Run* nel 1975 dispensa adrenalina ed epopee di un romanticismo che non scade mai in sentimentalismo. Lui viene dal New Jersey ma il disco che ne fa una star è

quintessenza di New York. È proprio all'ombra della Grande Mela che i '70 americani cominciano finalmente a movimentarsi. L'esordio adulto di Patti Smith, *Horses*, è sempre del 1975 e i Ramones le vanno dietro un anno dopo. Se i New York Dolls sono già spariti in una nuvola di polvere bianca, Television e Talking Heads si apprestano a stupire. È scoppiato il punk, insomma, anche se a dire il vero se ne accorge soltanto la stampa underground. Le masse si precipitano invece ad acquistare *Rumours* dei Fleetwood Mac e la colonna sonora di *Saturday Night Fever*, che nel 1977 smuovono fatturati da coprire il debito estero di un tot di stati del Terzo Mondo. Da uno di questi, la Giamaica, arriva un piccolo grande uomo, più *dreadlocks* che centimetri, chiamato Bob Marley. Non resterà molto su questa terra ma lascerà tracce indelebili.

Television

Con Marley per la prima volta il rock subisce l'infiltrazione diretta (che le sue radici ultime affondino in Africa è un dato di fatto che ci auguriamo a tutti chiaro) da parte di una musica non uscita dai soliti santuari angloamericani (certo, una variante di soul e rhythm'n'blues: il mondo è una sfera, la storia un cerchio). Impermeabili anche a esso gli Stati Uniti, il reggae ottiene viceversa grossi consensi in Gran Bretagna, straripando dal

ristretto alveo del mercato degli immigrati dalle Indie Occidentali e venendo fecondamente a contatto con il punk. Che grazie a quel fantastico pubblicitario di Malcolm McLaren è colà storia non da fanzine ma da tabloid. Enorme l'impatto pure sul costume e in questa misura non accadeva dai tempi dei Beatles. Rivoluzione che spezza in due il decennio e verrà alla lunga male intesa, apocalisse sonica che estingue i dinosauri (ci prova) e impone alla stampa specializzata un drastico ringiovanimento capace di fare il paio con quello degli artisti che vanno conquistando la ribalta.

In realtà dal punto di vista musicale il punk non dice nulla di nuovo, inserendosi in una tradizione che da Eddie Cochran porta ai Sex Pistols via Who e Stooges. Innovativo è semmai l'atteggiamento, il tornare a farsi voce generazionale, il riprendersi il rock'n'roll sottraendolo alla presunzione del progressive, operazione già instigata, sebbene con impatto infinitamente minore, dalla scena pub-rock. Canzoni che parlano di vita reale usando due o tre accordi, ispirate al garage e al rhythm'n'blues più bianco e grezzo dei '60, contro le epopee mitologiche e il solipsismo strumentale del progressive, disgraziato approdo della psichedelia su questa sponda dell'Atlantico. Il punk ne è antitesi e nemesi ma è comunque tutt'altro che privo di padri, risultando per esempio da subito lampanti le sue contiguità con certo hard e con il glam. Il "dopo" sarà da un lato lo svelto insterilirsi in stile rigidamente codificato, dall'altro l'evoluzione in new wave, fioritura di talenti come il rock non ne conosceva da dieci anni e non ne conoscerà forse più.

Almeno un antecedente di rilievo (a parte i Velvet Underground) anche per essa in Europa: il krautrock. Nella Germania ancora divisa di inizio '70, prima provincia dell'impero di Re Elvis (dimenticavamo: muore proprio nel fatidico '77) a proclamare l'indipendenza, si declinano intuizioni la cui eco si avverte a oggi un po' ovunque, dal post-rock all'elettronica, sperimentale o di consumo che sia. Eredità di rilevanza pari o addirittura superiore a quella del punk.

BIG STAR
- 3rd
(PVC, 1978)

DAVID BOWIE
- Heroes
(RCA, 1977)

CAN
- Tago Mago
(United Artists, 1971)

CLASH
- London Calling
(CBS, 1979)

DEVO
- Q: Are We Not Men?
A: We Are Devo!
(Warner Bros, 1978)

MARVIN GAYE
- What's Going On
(Tamla Motown, 1971)

JOY DIVISION
- Closer
(Factory, 1980)

KRAFTWERK
- Trans-Europe Express
(EMI, 1977)

LED ZEPPELIN
- IV
(Atlantic, 1971)

BOB MARLEY & THE WAILERS
- Natty Dread
(Island, 1975)

RAMONES
- Ramones
(Sire, 1976)

ROLLING STONES
- Exile On Main St
(Rolling Stones, 1972)

SEX PISTOLS
- Never Mind The Bollocks
(Virgin, 1977)

SLY & THE FAMILY STONE
- There's A Riot Goin' On
(Epic, 1971)

PATTI SMITH
- Horses
(Arista, 1975)

BRUCE SPRINGSTEEN
- Darkness On The Edge Of Town
(Columbia, 1978)

SUICIDE
- Suicide
(Red Star, 1977)

TALKING HEADS
- Remain In Light
(Sire, 1980)

TELEVISION
- Marquee Moon
(Elektra, 1977)

X
- Los Angeles
(Slash, 1980)

Gli altri 30

ALLMAN BROTHERS BAND
- At Fillmore East
(Capricorn, 1971)

DAVID BOWIE
- Ziggy Stardust
(RCA, 1972)

JACKSON BROWNE
- Late For The Sky
(Asylum, 1974)

CLASH
- Sandinista!
(CBS, 1980)

LEONARD COHEN
- Songs Of Love And Hate
(Columbia 1971)

RY COODER
- Paradise And Lunch
(Reprise, 1974)

ELVIS COSTELLO
- My Aim Is True
(Stiff, 1977)

CRAMPS
- Songs The Lord Taught Us
(IRS, 1980)

DAVID CROSBY
- If I Could Only
Remember My Name
(Atlantic, 1971)

BRIAN ENO
- Before And After Science
(Island, 1977)

FAUST
- So Far
(Polydor, 1972)

FUNKADELIC
- One Nation Under A Groove
(Warner Bros, 1978)

RICHARD HELL & THE VOIDOIDS
- Blank Generation
(Sire, 1977)

LINTON KWESI JOHNSON
- Bass Culture
(Island, 1980)

CURTIS MAYFIELD
- Superfly
(Curtom, 1972)

MODERN LOVERS
- Modern Lovers
(Beserkley, 1976)

RANDY NEWMAN
- Little Criminals
(Warner Bros, 1977)

NEW YORK DOLLS
- New York Dolls
(Mercury, 1973)

GRAM PARSONS
- G.P.
(Reprise, 1973)

PERE UBU
- The Modern Dance
(Blank, 1978)

POP GROUP
- Y
(Radar, 1979)

PUBLIC IMAGE LTD.
- Metal Box
(Virgin, 1979)

LOU REED
- Berlin
(RCA, 1973)

SAINTS
- I'm Stranded
(EMI Australia, 1977)

SIOUXSIE & THE BANSHEES
- The Scream
(Polydor, 1978)

THE SPECIALS
- The Specials
(Two Tone, 1979)

BRUCE SPRINGSTEEN
- Born To Run
(Columbia, 1975)

TOM WAITS
- Blue Valentine
(Asylum, 1978)

WIRE
- 154
(Harvest, 1979)

ROBERT WYATT
- Rock Bottom
(Virgin, 1974)

AC/DC
- Let There Be Rock
(Atlantic, 1977)

TERRY ALLEN
- Lubbock (On Everything)
(Fate, 1978)

JOAN ARMATRADING
- To The Limit
(A&M, 1978)

ASH RA TEMPEL
- Schwingungen
(Ohr, 1972)

BUZZCOCKS
- Singles Going Steady
(United Artists, 1979)

JOHN CALE
- The Academy In Peril
(Reprise, 1972)

CLASH
- Clash
(CBS, 1977)

JIMMY CLIFF
- The Harder They Come
(Island, 1972)

CROSBY STILLS NASH & YOUNG
- Four Way Street
(Atlantic, 1971)

CURE
- Three Imaginary Boys
(Fiction, 1979)

DEAD KENNEDYS
- Fresh Fruit For Rotting Vegetables
(Cherry Red, 1980)

BOB DYLAN
- Blood On The Tracks
(Columbia, 1975)

EAGLES
- Desperado
(Asylum, 1973)

FEELIES
- Crazy Rhythms
(Stiff, 1980)

FLAMIN' GROOVIES
- Shake Some Action
(Sire, 1976)

GERMS
- G.I.
(Slash, 1979)

IRON MAIDEN
- Iron Maiden
(EMI 1980)

JAM
- In The City
(Polydor, 1977)

RICKIE LEE JONES
- Rickie Lee Jones
(Warner Bros, 1979)

JOHN LENNON
- Imagine
(Apple, 1971)

LITTLE FEAT
- Sailin' Shoes
(Warner Bros, 1972)

LYNYRD SKYNYRD
- Second Helping
(MCA, 1974)

JOHN MARTYN
- Solid Air
(Island, 1973)

JONI MITCHELL
- Blue
(Reprise, 1971)

VAN MORRISON
- Saint Dominic's Preview
(Warner Bros, 1972)

MOTT THE HOOPLE
- All The Young Dudes
(CBS, 1972)

ELLIOTT MURPHY
- Aquashow
(Polydor, 1973)

NEU!
- 75
(Brain, 1975)

ONLY ONES
- Baby's Got A Gun
(CBS, 1980)

GRAHAM PARKER & THE RUMOUR
- Howlin' Wind
(Vertigo, 1976)

TOM PETTY & THE HEARTBREAKERS
- Tom Petty & The Heartbreakers
(Shelter, 1976)

PINK FAIRIES
- Never Never Land
(Polydor, 1971)

PINK FLOYD
- The Dark Side Of The Moon
(Harvest 1973)

POLICE
- Reggatta de blanc
(A&M, 1979)

IGGY POP
- Lust For Life
(RCA, 1977)

RADIO BIRDMAN
- Radios Appear
(Trafalgar, 1977)

RESIDENTS
- The Third Reich'n'Roll
(Ralph 1977)

ROXY MUSIC
- For Your Pleasure
(Island, 1973)

BOB SEGER - Night Moves
(Capitol, 1976)

BRUCE SPRINGSTEEN
- The River
(Columbia, 1980)

STEEL PULSE
- Handsworth Revolution
(Island, 1978)

STEELY DAN
- Pretzel Logic
(ABC, 1974)

STIFF LITTLE FINGERS
- Inflammable Material
(Rough Trade, 1979)

STRANGLERS
- Black And White
(UA, 1978)

RICHARD & LINDA THOMPSON
- I Want To See The Bright Lights Tonight
(Island, 1974)

T. REX
- Electric Warrior
(Fly, 1971)

ULTRAVOX!
- Ha! Ha! Ha!
(Island, 1977)

VAN DER GRAAF GENERATOR
- Pawn Hearts
(Charisma, 1971)

TOWNES VAN ZANDT
- The Great Late
(Poppy, 1972)

WARREN ZEVON
- Excitable Boy
(Asylum, 1978)

1981-1990: questi anni importanti

Quando cominciano gli anni ’80 per il rock? Può sembrare domanda retorica e pletorica ma non lo è, siccome - con l’unica eccezione dei ’90, inaugurati nel 1991 dall’uscita nel volgere di pochi mesi di *Spiderland*, *Blue Lines*, *Screamadelica*, *Blood Sugar Sex Magik* e *Nevermind*: vale a dire i dischi che hanno tracciato le linee guida dei due lustri seguenti - in musica mai il calendario è stato rispettato. I ’50 avevano preso le mosse nel 1954, con l’arrivo di Elvis Presley alla Sun, e non si erano conclusi che nel 1963, con la beatlemania. I ’60 iniziano allora e vengono sepolti, con Jim Morrison, nel luglio 1971. I ’70 sono bini (il punk e ciò che c’è stato prima). Ancora propulsi dall’anfetaminica esplosione di energia settantasettina, gli ’80 hanno una gran fretta di irrompere alla ribalta. Arrivano dunque con tre mesi di anticipo, con un album chiamato *Remain In Light*, il quarto per un gruppo newyorkese di nome Talking Heads. Partiti come un classico combo new wave con un esordio, *77*, di discreta seduzione pop, David Byrne e compagni nel successivo *More Songs About Buildings And Food*, primo atto di un proficuo sodalizio in tre mosse con Brian Eno, si sono messi a trafficare con il funk, per poi allargare ancora in *Fear Of Music* il loro raggio d’azione, all’Africa. *Remain In Light* va diversi passi oltre convocando l’Asia, le *musiche possibili* del Quarto Mondo esplorate in quegli stessi anni da Jon Hassel e le ricerche parallele, sui ritmi piuttosto che sulle voci trovate, intraprese da Eno e Byrne nell’al pari epocale *My Life In The Bush Of Ghosts*. Così agendo i Talking Heads dichiarano inequivocabilmente la fine della centralità del rock, mettendolo sullo stesso livello di altre musiche popolari e facendolo evadere dal pur vasto perimetro degli stili che lo hanno informato fino a qual punto. Operazione di pura avanguardia che passa genialmente per una danzabilità spinta e crea la prima plausibile colonna sonora per il Villaggio Globale. Nientemeno.

Sopra, Nick Cave. A destra R.E.M.

Poche settimane dopo, nel dicembre 1980 e quindi, stando al calendario, prima che gli anni ’70 si congedino, i londinesi Clash pubblicano *Sandinista!*. Anche per loro, massimi vessilliferi con i Sex Pistols della breve e ruggente stagione del punk inglese, è il quarto 33 giri. Anzi: il quinto, il sesto e il settimo, dacché il predecessore *London Calling* era doppio e questo è triplo. Enciclopedico riassunto di un quarto di secolo di rock’n’roll, *London Calling* aveva già messo a disagio gli ayatollah del punk (rivoluzione troppo svelta a trasformarsi in nuova ortodossia) chiarendo il non-senso di quel rifiuto del passato, tanto radicale a parole quanto negato nei fatti, urlato a squarciagola dagli stessi Clash appena due anni prima. Simile in questo a *Remain In Light*, *Sandinista!* intraprende una decisa fuga in avanti, scandalizzandoli oltre ogni dire. Se la ricerca del predecessore era tutta interna al rock così come si era definito fino a quel punto, *Sandinista!* esce dalle righe mettendo improvvisamente il genere alla pari con gli sviluppi delle musiche afroamericane, assorbendo folk di ogni dove e preferendo al reggae il dub. Il suo terzomondismo non risiede soltanto nei proclami politici ma è immersione autentica - epidermica, meno

mediata di quella sottilmente intellettualistica dei Talking Heads - in flussi culturali assimilati come propri in nome dell'unica globalizzazione sensata e auspicabile.

U2

I Talking Heads *sintetizzano*. I Clash *catalogano* e *assorbono*. Da posizioni a ben vedere antitetiche, gli uni e gli altri anticipano lo spirito guida degli ’80 e ancor di più i ’90. Due decenni da molti punti di vista leggibili come un *unicum*. Schiacciati, per restare in un ambito strettamente rock, fra la nuova onda da un lato e il grunge dall’altro, gli ’80 hanno patito, ancora in corso, una sottovalutazione i cui effetti perdurano a tutt’oggi. Meritano invece esegesi attente: per la capacità che ebbero di rileggere le radici del rock con la sensibilità del post-’77, per il convergente radicalizzarsi di punk e metal, per l’imporsi dell’hip hop e lo sfuggire della world music a un universo eminentemente specialistico, per i prodromi di crossover rappresentati, verso fine decennio, dall’incontro fra funk e hard moderno sull’altra sponda dell’Atlantico e indie-rock e musiche da ballo (pure elettroniche) su questa. Sono stati - per citare una delle canzoni più memorabili di uno dei gruppi più grandi del decennio: *These Important Years* degli Hüsker Dü - anni importanti, la cui eredità è lungi sia dall’essersi esaurita che dall’essere stata adeguatamente considerata.

Tornando un attimo su *Sandinista!*: con esso i Clash sceglievano una terza via - dissolvere il rock in un calderone di influenze quantomai eterogenee, consci del suo essere non solo musica popolare ma una delle *tante* musiche popolari - rispetto alla doppia opzione che si era trovato di fronte il punk

per evitare le secche del passatismo: lo sganciamento dalla tradizione del rock'n'roll attuato recuperando materiali ad essa estranei come il dub, il krautrock e l'elettronica, presto rubricato alla voce "new wave"; oppure l'incremento esponenziale di velocità e durezza che genererà l'hardcore. Si incamminano su questa strada, in America, i sunnominati Hüsker Dü e con essi tante formazioni la cui influenza è tuttora palpabile, dai precursori Germs ai Bad Brains, dai Black Flag ai Minor Threat (ove X e Replacements preferiscono volgersi a un ideale di classicismo rock, iscrivendosi per così dire al partito di *London Calling*). Più rilevanti gli Hüskers tuttavia, per l'ecumenismo spiccato (a dispetto di spartiti che parevano all'epoca il *non plus ultra* dell'estremismo) che li porterà addirittura, apripista anche in questo, all'approdo a una multinazionale. Più rilevanti Minutemen e Meat Puppets, che all'hardcore imprimeranno una decisiva evoluzione contaminandolo con funk e jazz (soprattutto) gli uni, country e una metafisica psichedelia gli altri.

A proposito di aggiornamenti davvero creativi del passato: vive di ciò la formazione che abbiamo eletto a simbolo del decennio, concedendole l'onore di due album in lista, ossia i R.E.M.. Esponenti di punta di quello che si configurerà a un certo punto come un vero e proprio movimento, che avrà grandi stelle mancate nei Dream Syndicate e nei Thin White Rope e, su un versante più tradizionalista, nei Green On Red e nei Giant Sand. I Rain Parade declinano psichedelia con personalità sufficiente a non farli dire al 100% revivalisti, peccato che alla lunga condannerà all'oblio la quasi totalità del rock datato '80 solo per sbaglio, essendo in effetti nient'altro che un'appendice (fedele alla lettera e traditrice dello spirito) dei '60. Psichedelici nel senso reale del termine saranno invece i Jane's Addiction, con i quali gli '80 si sporgono nei '90. *Nothing's Shocking* esce nel 1988. *Doolittle* dei Pixies, che è il disco che inventa *Nevermind*, l'anno dopo.

Jane's Addiction

Ma gli '80 negli Stati Uniti sono pure, e forse soprattutto, gli anni in cui l'hip hop, da fenomeno squisitamente newyorkese che era, conquista il paese (il mondo, il giorno dopo). Soltanto la platea nera, dapprima. Quando però i Run DMC collidono e colludono con chitarre hard e lo stesso fanno tre ragazzacci bianchi ed ebrei chiamati Beastie Boys, quando una posse nera di nome Public Enemy raccoglie insieme le eredità dei Clash e di Malcolm X diventa chiaro che non c'è niente di più rock'n'roll in circolazione dell'hip hop. Che poi sa ulteriormente crescere inventandosi una sua sorridente epopea post-hippie con De La Soul, A Tribe Called Quest, Jungle Brothers.

E la Gran Bretagna? Non sta a guardare ma paga l'eccesso di orgoglio indotto dall'avere rimesso a soqquadro il rock con i Sex Pistols. Gli Smiths sono per certi aspetti un controaltare dei R.E.M. I Jesus And Mary Chain portano in classifica il pop più rumoroso che si sia mai sentito. Gli Spacemen 3 volgendosi al passato (psichedelia e krautrock) cominciano a inventare il futuro "post-", ma non se ne accorge quasi nessuno. Le cose migliori accadono a fine decennio, con i Soul II Soul primi non-americani a tramare innovazioni imprescindibili per la black e Stone Roses e Happy Mondays che dipingono di nero l'indie-rock.

E poi naturalmente ci sono tutti gli *altri* anni '80, quelli degli U2, di Prince, di Madonna, del Bruce Springsteen di *Born In The USA* che riempie

gli stadi ovunque. Gli anni della caduta del Muro di Berlino, della Thatcher e di Reagan. Senza costoro sarebbero stati immaginabili, ad esempio, *The Queen Is Dead* e *Nebraska*? Altre storie, che ci vorrebbero molte altre pagine per raccontare adeguatamente.

LAURIE ANDERSON
- Big Science
(Warner Bros, 1982)

JOHN CALE
- Music For A New Society
(Ze, 1982)

NICK CAVE & THE BAD SEEDS
- Kicking Against The Pricks
(Mute, 1986)

DE LA SOUL
- 3 Feet High And Rising
(Tommy Boy, 1989)

DREAM SYNDICATE
- Medicine Show
(A&M, 1984)

HÜSKER DÜ
- Warehouse: Songs And Stories
(Warner Bros, 1987)

JANE'S ADDICTION
- Nothing's Shocking
(Warner Bros, 1988)

JESUS AND MARY CHAIN
- Psychocandy
(Blanco Y Negro, 1985)

PIXIES
- Doolittle
(4AD, 1989)

PUBLIC ENEMY
- Yo! Bum Rush The Show
(Def Jam, 1987)

LOU REED
- New York
(Sire, 1989)

R.E.M.
- Murmur
(IRS, 1983)

STAN RIDGWAY
- The Big Heat
(IRS, 1986)

SMITHS
- Hatful Of Hollow
(Rough Trade, 1984)

SONIC YOUTH
- Daydream Nation
(Blast First, 1988)

SOUL II SOUL
- Club Classics Vol. One
(Virgin, 1989)

SPACEMEN 3
- The Perfect Prescription
(Glass, 1987)

BRUCE SPRINGSTEEN
- Nebraska
(Columbia, 1982)

U2
- The Joshua Tree
(Island, 1987)

TOM WAITS
- Rain Dogs
(Island, 1985)

A TRIBE CALLED QUEST
- People's Instinctive Travels
(Jive, 1990)

BEASTIE BOYS
- Licensed To Ill
(Def Jam, 1986)

BLACK FLAG
- Damaged
(SST, 1981)

CLOCK DVA
- Advantage
(Polydor, 1983)

JULIAN COPE
- World Shut Your Mouth
(Mercury, 1984)

ELVIS COSTELLO
- Imperial Bedroom
(F-Beat, 1982)

CURE
- Pornography
(Fiction, 1982)

BRIAN ENO & DAVID BYRNE
- My Life In The Bush Of Ghosts
(Sire, 1981)

FLAMING LIPS
- In A Priest Driven Ambulance
(Restless, 1990)

PETER GABRIEL
- 4
(Charisma, 1982)

GUN CLUB
- Miami
(Animal, 1982)

LA'S
- The La's
(Go! Discs, 1990)

MANO NEGRA
- Puta's Fever
(Virgin, 1989)

MEAT PUPPETS
- Huevos
(SST, 1988)

JOHN COUGAR MELLENCAMP
- Scarecrow
(Riva, 1985)

MINUTEMEN
- Double Nickels On The Dime
(SST, 1984)

YOUSSOU N'DOUR
- Nelson Mandela
(Rough Trade, 1986)

NEVILLE BROTHERS
- Yellow Moon
(A&M, 1989)

LEE "SCRATCH" PERRY
- Time Boom X De Devil Dead
(On-U Sound, 1987)

PET SHOP BOYS
- Behaviour
(Parlophone, 1990)

SAVAGE REPUBLIC
- Ceremonial
(Independent Project, 1986)

MICHELLE SHOCKED
- The Texas Campfire Tapes
(Cooking Vinyl, 1986)

PAUL SIMON
- Graceland
(Warner Bros, 1986)

SOCIAL DISTORTION
- Mommy's Little Monster
(13th Floor, 1983)

STONE ROSES
- The Stone Roses
(Silvertone, 1989)

TALK TALK
- Spirit Of Eden
(Parlophone, 1988)

THIN WHITE ROPE
- Moonhead
(Frontier, 1987)

THIS MORTAL COIL
- It'll End In Tears
(4AD, 1984)

VIOLENT FEMMES
- Violent Femmes
(Slash, 1983)

XTC
- English Settlement
(Virgin, 1982)

BAD RELIGION
- No Control
(Epitaph, 1989)

BAUHAUS
- Burning From The Inside
(Beggars Banquet, 1983)

BLASTERS
- Hard Line
(Slash, 1985)

BILLY BRAGG
- Talking With
The Taxman About Poetry
(Go! Discs, 1986)

CAMPER VAN BEETHOVEN
- Our Beloved Revolutionary Sweetheart

(Virgin, 1988)

TRACY CHAPMAN
- Tracy Chapman
(Elektra, 1988)

CHRISTIAN DEATH
- Only Theatre Of Pain
(Frontier, 1982)

LLOYD COLE & THE COMMOTIONS
- Rattlesnakes
(Polydor, 1984)

RY COODER
- Paris, Texas
(Warner Bros, 1984)

DEEE-LITE
- World Clique
(Elektra, 1990)

DEL FUEGOS
- Boston, Mass.
(Slash, 1985)

DEXY'S MIDNIGHT RUNNERS
- Too-Rye-Ay
(Mercury, 1982)

DIED PRETTY
- Free Dirt
(Citadel, 1986)

DINOSAUR JR.
- Bug
(SST, 1988)

BOB DYLAN
- Oh Mercy
(Columbia, 1989)

ECHO & THE BUNNYMEN
- Heaven Up Here
(Korova, 1981)

808 STATE
- Ninety
(ZTT, 1989)

DONALD FAGEN
- The Nightfly

(Warner Bros, 1982)

FLESHTONES
- Roman Gods
(IRS, 1981)

GIANT SAND
- Ballad Of A Thin Line Man
(Amazing Black Sand, 1986)

GO-BETWEENS
- Before Hollywood
(Rough Trade, 1983)

GREEN ON RED
- Gravity Talks
(Slash, 1983)

GUNS N'ROSES
- Appetite For Destruction
(Geffen, 1987)

HAPPY MONDAYS
- Pills'n'Thrills & Bellyaches
(Factory, 1990)

JOHN HIATT
- Bring The Family
(A&M, 1987)

ROBYN HITCHCOCK
- I Often Dream Of Trains
(Midnight Music, 1986)

CHRIS ISAAK
- Chris Isaak
(Warner Bros, 1987)

JOE JACKSON
- Night And Day
(A&M, 1982)

GARLAND JEFFREYS
- Escape Artist
(Epic, 1981)

SALIF KEITA
- Soro
(Island, 1987)

NUSRAT FATEH ALI KHAN
- Mustt Mustt

(Real World, 1990)

LIVING COLOUR
- Time's Up
(Epic, 1990)

LOS LOBOS
- How Will The Wolf Survive?
(Slash, 1984)

LYLE LOVETT
- Lyle Lovett
(Curb, 1986)

METALLICA
- Kill'Em All
(Megaforce, 1983)

MINK DE VILLE
- Coup de grace
(Atlantic, 1981)

MUDHONEY
- Mudhoney
(Sub Pop, 1989)

SINEAD O'CONNOR
- I Do Not Want
What I Haven't Got
(Ensign, 1990)

POGUES
- Rum, Sodomy & The Lash
(Stiff, 1985)

PRINCE
- Purple Rain
(Warner Bros, 1984)

RAIN PARADE
- Emergency Third Rail Power Trip
(Enigma, 1983)

LOU REED & JOHN CALE
- Songs For 'Drella
(Sire, 1990)

R.E.M.
- Fables Of The Reconstruction
(IRS, 1985)

REPLACEMENTS
- Let It Be
(TwinTone, 1984)

DAVID SYLVIAN
- Brilliant Trees
(Virgin, 1984)

TUXEDOMOON
- Desire
(Ralph, 1981)

VIRGIN PRUNES
- If I Die, I Die
(Rough Trade, 1982)

BUNNY WAILER
- Liberation
(Solomonic, 1989)

WATERBOYS
- Fisherman's Blues
(Chrysalis, 1988)

NEIL YOUNG
- Freedom
(Reprise, 1989)

1991-2000: dal grunge al crossover totale

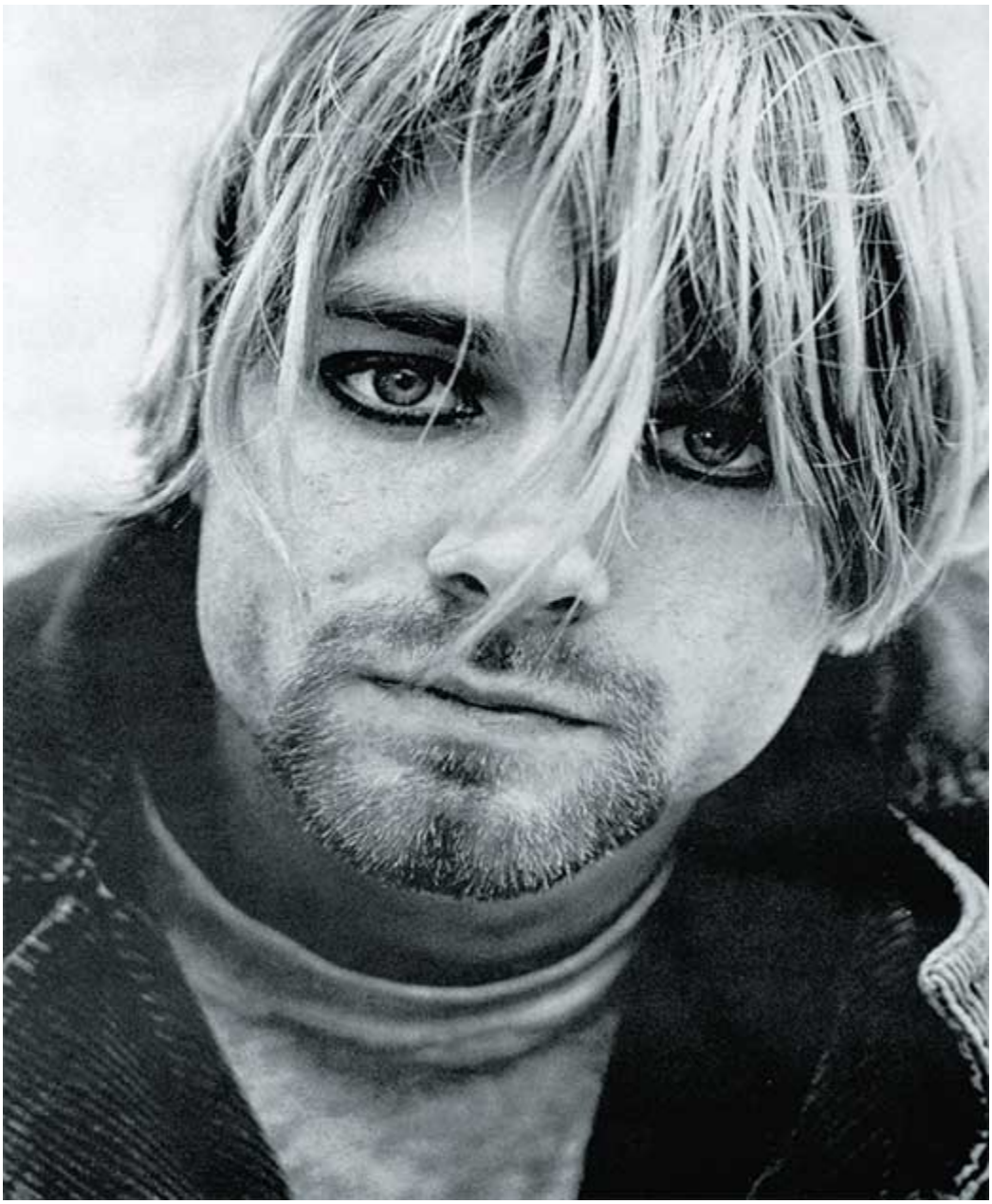
Formidabili, questi anni? Indubbiamente sì, se non altro perché non ci hanno mai dato modo di annoiarci. Li si potrebbe dire memorabili, non fosse che il sovraccarico di informazioni è tale che, consapevoli che la speranza di uno sguardo d'assieme è un sogno, si fa fatica a scegliere cosa conservare e cosa no, cosa buttare e per fare spazio a cosa. Anni caotici, ecco, nei quali è tuttavia possibile individuare alcuni trend: la frammentazione estrema dell'universo rock e il suo progressivo dissolversi nelle galassie limitrofe; lo smarrirsi della sua centralità e quindi il suo non esser più, secondo un processo peraltro iniziato già del decennio precedente, veicolo pressoché unico di comunicazione fra le tribù giovanili; nemmeno più la musica giovane per eccellenza, vista l'età media non certo verde di tanti suoi protagonisti e di molto del suo pubblico. Pronto per essere sepolto? Lo si dice da tempo immemore e ogni volta il rock, novella fenice, risorge dalle sue ceneri: basti pensare a come le orazioni funebri intonate in chiusura degli '80 vennero smentite da un (capo)lavoro uscito nel settembre del 1991.

Sopra, Björk. A destra, Kurt Cobain dei Nirvana

Jeff Buckley

Si intitola *Nevermind*, quell'album, ed è farina del sacco di Kurt Cobain, un ventiquattrenne con il martirio nei cromosomi. I suoi Nirvana avevano venduto ben quarantamila copie dell'ispido e possente debutto *Bleach*, abbastanza - previa raccomandazione dei Sonic Youth - per persuadere la Geffen a metterli sotto contratto: chissà mai che, devono aver pensato i discografici, il successore non riesca a totalizzarne magari anche due o

trecentomila. Il calcolo risultò sbagliato di venti o trenta volte in difetto: con il suo aggiungere seduzioni squisitamente pop all'incontro fra punk e hard moderno passato alla storia come grunge, e grazie all'involontario, scontroso carisma del suo artefice, *Nevermind* colpì al cuore l'immaginario adolescenziale, sbancò le classifiche e indusse le multinazionali - che già avevano ingaggiato i suoi esponenti di punta: Hüsker Dü e R.E.M., Replacements e Meat Puppets - a saccheggiare a mani basse l'underground e all'occorrenza a inventarsene uno. Facendo danni che tuttora scontiamo. La critica formatasi nel '77 e presto divenuta, da rivoluzionaria che era, la nuova ortodossia, esultò: visto che il rock non è morto? Almeno in parte aveva ragione, anche se il grunge, pur non essendo fenomeno prettamente revivalista, non è nemmeno particolarmente innovativo; e chi afferma che il suo maggior merito è stato quello di far crollare le barriere fra punk ed heavy metal, dimentica che il processo di erosione era cominciato diversi anni prima, con i Metallica di *Kill 'Em All* e prima ancora con i Motörhead. In ogni caso, *Nevermind* cambiò per sempre le carte in tavola, dimostrando che anche sonorità sporche, lancinanti e rabbiose potevano aspirare al successo di massa: non può essere casuale che, spentasi l'eco del grunge, gruppi quali Green Day, Offspring e Rancid diedero al punk il suo primo, vero boom di vendite, e che subito dopo il ruolo di fenomeno commerciale toccò all'ancor più intransigente *crossover* - sostanzialmente punk-metal + rap, ma in alcuni casi anche elettronica e dark - di Rage Against The Machine, Korn, Limp Bizkit e Deftones.



Rage Against The Machine

Il 1991 non fu comunque solo *Nevermind*: quanto accaduto dopo dimostrerà che altri quattro album pubblicati in quei dodici mesi saranno ancor più cruciali, almeno in base alle logiche evolutive di un rock che - genere ibrido in partenza - ha sempre trovato in contaminazioni ulteriori lo stimolo a non fermarsi. Innanzitutto *Blue Lines* dei Massive Attack, nel quale il rock è una presenza secondaria e più che altro una faccenda di attitudine (psichedelica) e prevale un soul di sintesi. Poi *Screamadelica* dei Primal Scream, il più notevole esempio di *indie* che scopre la discoteca, e *Blood Sugar Sex Magik* dei Red Hot Chili Peppers, approdo di un lungo percorso di unione fra la più bianca delle musiche popolari, il metal, e la più nera, il funk. Tutti album che dall'interno del rock si muovono verso l'esterno. Diverso è il discorso per *Spiderland* degli Slint, che sceglie di restare interno al rock ma nel farlo ne rielabora a tal punto gli elementi costitutivi da farsi buco nero da cui emergerà il cosiddetto "post". Del quale i quattro di Louisville vanno considerati più numi tutelari che padri, non avendo molti dei suoi tratti fondanti: né l'uso di strumentazione elettronica né la pratica del dub, non la familiarità con il jazz elettrico, l'ambient, il minimalismo, un funk passato in candeggina o il recupero creativo di krautrock ed exotica. Elementi puntualmente presenti in *age* di Daniel Givens, sola opera datata 2000 inclusa nei nostri Top 20 del decennio. Esercizio spericolato inserirvi

un disco così recente, da cui non è ancora possibile distanziarsi, e al quale nondimeno indulgiamo, spinti dalla sensazione che suggelli perfettamente gli anni ‘90 e nel contempo indichi plausibili prospettive ai nuovi (come li chiameremo? gli anni Zero?).

È ancora rock? Questione di lana caprina. Lo è all’incirca quanto i Chemical Brothers, Roni Size, gli Air o Plug, o Aphex Twin, che con il rock non c’entra proprio niente ma ha trovato lì il grosso del suo pubblico, piuttosto che fra chi segue l’elettronica cosiddetta “di consumo”. Altro non-genere di cui tracciare i confini è fatica di Sisifo, perché qui costeggia il “post”, là la pura avanguardia, un attimo è ballo e l’attimo dopo fuga cerebrale verso tangenti di incomunicabilità. Anni luce separano, per dire, i Prodigy dagli Autechre, Moby dagli Oval. I ‘90 ne sono stati marchiati a fondo.

Altre cose accadute... Non molto sul versante reggae, stile che l’imporsi del raggamuffin ha ridotto al solipsismo. Parecchio di più in tema di soul moderno, che dopo anni di robaccia da classifica ha trovato in D’Angelo e in Erykah Badu dei campionissimi, e di world music, altra etichetta che vuol dire tutto e nulla e che noi intenderemo qui come pop terzo e quartomondista che trova pubblici assai più vasti di quello di appartenenza. Clamorosi i casi del *Buena Vista Social Club*, progetto milionario (in dollari e copie vendute) che ha fatto di un’irresistibile masnada di vecchietti cubani delle improbabilissime star, e di Khaled, a tutti gli effetti ormai un nuovo Bob Marley.

Pearl Jam

Commercialmente l'hip hop, nel mercato discografico leader che è quello statunitense, ha surclassato il rock (a dispetto del grunge, del punk e del crossover), ma artisticamente, in special modo nella parte centrale del decennio, ci sono state più ombre che luci. Lo stereotipo *gangsta* ha provocato disastri che il ritorno in auge della Old Skool impiegherà parecchio a riparare, se mai ci riuscirà. In compenso, il riemergere della figura del dj, più nei settori limitrofi del downtempo o trip-hop che dir si voglia e, ovviamente, del *turntablismo*, ha mostrato una volta di più che volgersi creativamente al passato può essere il migliore modo di inventarsi un futuro. Il rock lo fa da sempre. E anche il guardare indietro può non essere negativo se la scrittura è all'altezza del classicismo cui aspira (si pensi, ad esempio, ai Pearl Jam, o alle rielaborazioni creative del miglior brit-pop).

Tanto ci sarebbe ancora da dire. Che diamine! Bisognerebbe scrivere libri interi al riguardo. Ma lo spazio latita e non ne resta che per alcune annotazioni fra loro correlate. L'abbassarsi dei costi di registrazione provocato dalla diffusione universale del PC e dal dominio del cd fra i supporti fonografici ha portato a un moltiplicarsi insensato delle produzioni. L'aumento abnorme delle produzioni rende impossibile a chiunque conoscerne più che una frazione minima. Rispetto a una volta, vengono pubblicati molti più dischi dal discreto all'ottimo e molti meno capolavori.

Spaesato, il pubblico piuttosto che con curiosità reagisce restringendo (si veda quanta percentuale di mercato controllano le major e quanta le indipendenti) i propri interessi. Né si comporta granché diversamente, giocoforza, la stampa. Ecco in cosa si traduce ciò che si presentava spacciandosi per progresso e democrazia.

A proposito di democrazia: visto che fine ha fatto l'utopia (distopia, secondo noi) della musica gratis in Rete? Napster ha svelato la sua natura di impresa esclusivamente commerciale, del resto subito evidente a chi ne osservasse il boom non diremmo con disincanto ma con semplice raziocinio.

BECK
- Mellow Gold
(Bong Load/DGC, 1994)

BJÖRK
- Debut
(One Little Indian, 1993)

BLUR
- Parklife
(Food/EMI, 1994)

JEFF BUCKLEY
- Grace
(Columbia, 1994)

CHEMICAL BROTHERS
- Dig Your Own Hole
(Virgin, 1997)

DANIEL GIVENS
- age
(Aesthetics, 2000)

PJ HARVEY
- Rid Of Me
(Island, 1993)

MAGNETIC FIELDS
- 69 Love Songs
(Circus, 1999)

MASSIVE ATTACK
- Blue Lines
(Circa, 1991)

MY BLOODY VALENTINE
- Loveless
(Creation, 1991)

NIRVANA
- Nevermind
(Geffen, 1991)

PAVEMENT
- Slanted And Enchanted
(Matador, 1992)

PEARL JAM
- No Code
(Epic, 1996)

PRIMAL SCREAM
- Screamadelica
(Creation, 1991)

RADIOHEAD
- The Bends
(Parlophone/EMI, 1995)

RAGE AGAINST THE MACHINE
- Rage Against The Machine
(Epic, 1992)

RED HOT CHILI PEPPERS
- Blood Sugar Sex Magik

(Warner Bros, 1991)

SLINT
- Spiderland
(Touch And Go, 1991)

TORTOISE
- Millions Now
Living Will Never Die
(Thrill Jockey, 1996)

WU-TANG CLAN
- Enter The Wu-Tang
(RCA/BMG, 1993)

BUJU BANTON - 'Til Shiloh
(Island, 1995)

BELLE AND SEBASTIAN
- The Boy With The Arab Strap
(Jeepster, 1998)

BLONDE REDHEAD
- Melody Of Certain Damaged Lemons
(Touch And Go, 2000)

CYPRESS HILL
- Black Sunday
(Columbia, 1993)

D'ANGELO
- Voodoo
(EMI, 2000)

DJ SHADOW
- Endtroducing
(Mo' Wax, 1996)

FUGAZI
- In On The Kill Taker
(Dischord, 1993)

FUTURE SOUND OF LONDON
- Dead Cities
(Virgin, 1996)

GASTR DEL SOL
- Upgrade And Afterlife
(Drag City, 1996)

JAYHAWKS
- Hollywood Town Hall

(American Recordings, 1992)

KHALED
- Khaled
(Barclay, 1992)

KORN
- Life Is Peachy
(Epic, 1996)

KYUSS
- Blues For The Red Sun
(Dali/Elektra, 1992)

MARK LANEGAN
- I'll Take Care Of You
(Sub Pop, 1999)

MANU CHAO
- Clandestino
(Virgin, 1998)

MOUSE ON MARS
- Glam
(Sonig, 1998)

NEW BOMB TURKS
- Destroy-Oh-Boy!!
(Crypt, 1993)

NINE INCH NAILS
- The Downward Spiral
(Nothing, 1994)

PORTISHEAD
- Dummy
(Go Beat!, 1994)

PRINCE & THE NEW POWER GENERATION
- Prince & The New Power Generation
(Paisley Park/Warner Bros, 1992)

R.E.M.
- Automatic For The People
(Warner Bros, 1992)

ROYAL TRUX
- Veterans Of Disorder
(Drag City, 1999)

SHELLAC
- At Action Park

(Touch&Go, 1994)

BIM SHERMAN
- Miracle
(Mantra, 1996)

RONI SIZE/REPRAZENT
- New Forms
(Talkin' Loud, 1997)

SMASHING PUMPKINS
- Siamese Dream
(Hut/Virgin, 1993)

STEREOLAB
- Transient Random-Noise Bursts With Announcements
(Elektra, 1993)

TRICKY
- Maxinquaye
(4th & Broadway, 1995)

SCOTT WALKER
- Tilt
(Fontana, 1995)

WYCLEF JEAN
- Presents The Carnival
(Ruffhouse/Columbia, 1997)

AFGHAN WHIGS
- Congregation
(Sub Pop, 1992)

AIR
- Moon Safari
(Source/Virgin, 1998)

AMERICAN MUSIC CLUB
- Mercury
(Reprise, 1993)

APHEX TWIN
- I Care Because You Do
(Outer Rhythm/Warp, 1995)

ARRESTED DEVELOPMENT
- 3 Years, 5 Months And 2 Days In The Life Of
(Chrysalis/EMI, 1992)

ERYKAH BADU
- Baduizm
(Universal, 1997)

BEASTIE BOYS
- Ill Communication
(Grand Royal/Capitol, 1994)

BLACK HEART PROCESSION
- 2
(Touch And Go, 1999)

BUENA VISTA SOCIAL CLUB
- Buena Vista Social Club
(World Circuit, 1997)

CALEXICO
- The Black Light
(Quarterstick, 1999)

JOHNNY CASH
- American Recordings
(American Recordings, 1994)

DEFTONES
- Around The Fur
(Maverick, 1997)

DEUS
- Worst Case Scenario
(Island, 1994)

BOB DYLAN
- Time Out Of Mind
(Columbia, 1997)

EELS
- Beautiful Freak
(Dreamworks, 1996)

FATBOY SLIM
- You'll Come A Long Way, Baby
(Skint, 1998)

GANG STARR
- Step In The Arena
(Chrysalis, 1991)

GODSPEED YOU BLACK EMPEROR!
- f#a#oo
(Kranky, 1998)

HELMET
- Meantime
(Interscope, 1992)

HELLACOPTERS
- Payin' The Dues
(White Jazz, 1997)

HOLE
- Live Through This
(Geffen, 1994)

JON SPENCER BLUES EXPLOSION
- Now I Got Worry
(Mute, 1996)

JUNE OF 44
- Engine Takes To The Water
(Quarterstick, 1995)

K.D. LANG
- Ingenue
(Sire, 1992)

LEFTFIELD
- Leftism
(Hard Hands, 1995)

METALLICA
- Metallica
(Vertigo, 1991)

MINISTRY
- Psalm 69
(Sire, 1992)

MOBY
- Play
(Mute, 1999)

MOJAVE 3
- Excuses For Travellers
(4AD, 2000)

MOONSHAKE
- The Sound Your Eyes Can Follow
(Too Pure, 1994)

NAKED CITY
- Torture Garden
(Earache, 1991)

NIRVANA
- Unplugged In New York
(Geffen, 1994)

OASIS
- Definitely Maybe
(Creation, 1994)

ORB
- U.F. Orb
(Big Life, 1992)

ORBITAL
- Snivilisation
(Internal, 1994)

JIM O'ROURKE
- Eureka
(Domino, 1999)

PLUG
- Drum'n'Bass For Papa
(Blue Planet Recordings, 1996)

PRIMUS
- Pork Soda
(Interscope, 1993)

RANCID
- …And Out Come The Wolves
(Epitaph, 1995)

SEPULTURA
- Roots
(Roadrunner, 1996)

SOUNDGARDEN
- Superunknown
(A&M, 1994)

SPARKLEHORSE
- Vivadixiesubmarine...
(Parlophone, 1995)

SPIRITUALIZED
- Ladies And Gentlemen...
We Are Floating In Space
(Dedicated, 1997)

STORMANDSTRESS
- Under Thunder And Fluorescent Lights
(Touch & Go, 2000)

TEENAGE FANCLUB
- Bandwagonesque
(Creation, 1992)

ALI FARKA TOURE with RY COODER
- Talking Timbuktu
(World Circuit, 1994)

TRANS AM
- Red Line
(Thrill Jockey, 2000)

VERVE
- Urban Hymns
(Hut/Virgin, 1997)

TOM WAITS
- Mule Variations
(Epitaph, 1999)

YO LA TENGO
- And Then Nothing Turned Itself Inside-Out
(*Matador, 2000*)

Live: l’arte perduta del disco dal vivo

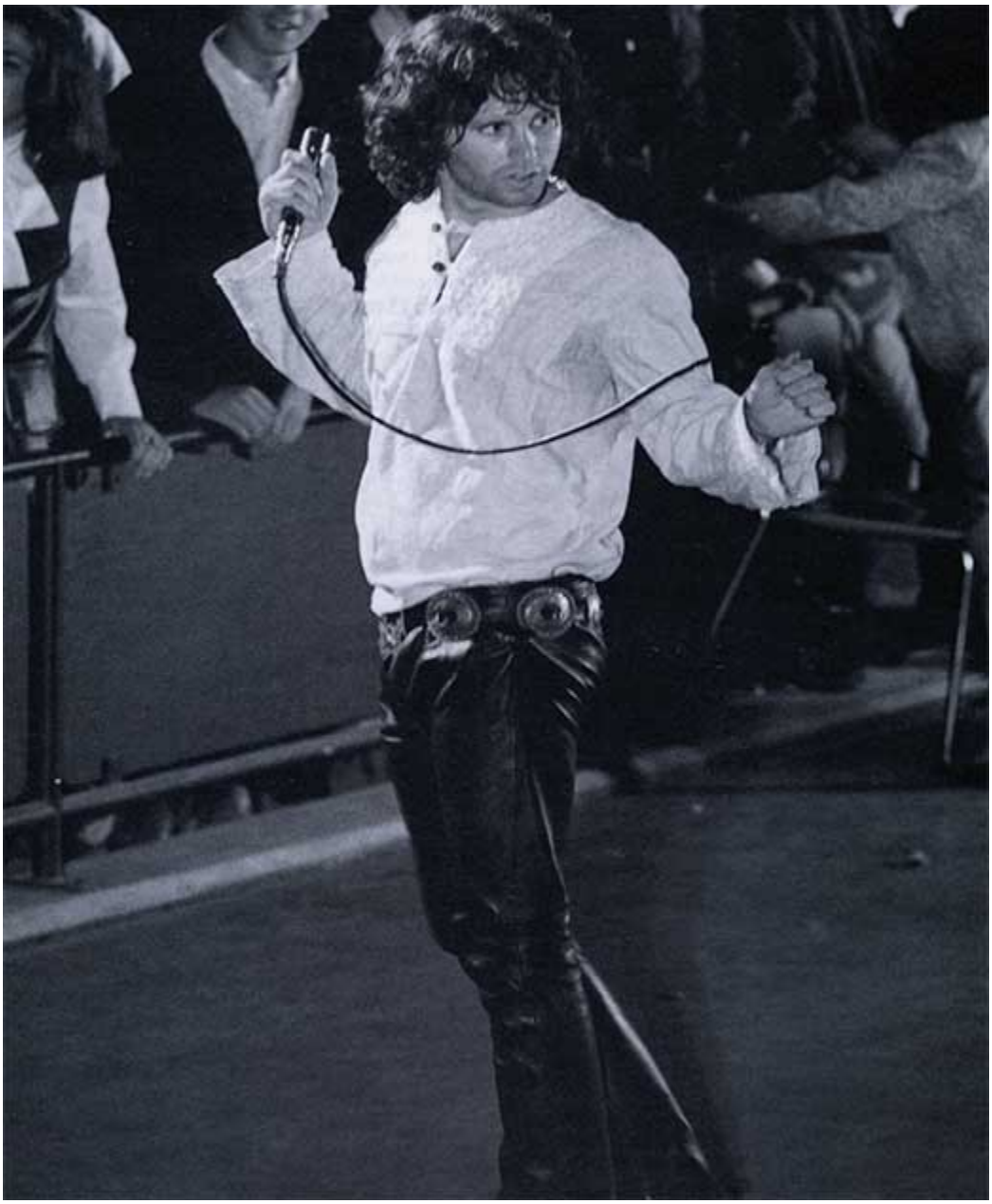
Per averne conferma basta gettare l’occhio su una qualsiasi enciclopedia del rock sufficientemente aggiornata: mai usciti tanti album dal vivo come negli ultimi dieci anni e non stiamo parlando naturalmente di pubblicazioni pirata (che proprio a inizio ’90 conobbero un boom grazie a sotterfugi legulei) ma di edizioni con tutti i crismi della legalità, autorizzate o curate dagli artisti e sotto regolare licenza quando escono per un’etichetta che non è quella per cui costoro erano o sono sotto contratto. Nondimeno un dato di fatto appare incontrovertibile: il disco dal vivo è... morto.

Il primo a provarci con successo fu James Brown: consapevole dello iato fra i suoi lavori in studio (che pure di energia e pathos non difettavano davvero) e gli esplosivi spettacoli, il Padrino del Soul decideva di registrare una serata in un teatro di Harlem e di darla alle stampe accollandosene, onde aggirare la ritrosia in tal senso della casa discografica, i costi. Gli andava alla grande, dacché *Live At The Apollo* entrava subito non soltanto nella storia della musica popolare del XX secolo ma anche nelle classifiche, soggiornandoci tanto a lungo da risultare uno dei 33 giri più acquistati dai giovani americani nel 1963, secondo solo a *Surfin’ USA* dei Beach Boys. L’industria, naturalmente, prendeva nota ed era presto un fiorire di live, situazione pressoché inedita in ambito pop ove nella musica classica e nel jazz l’album in concerto già da tempo non era una rarità. Live, è bene chiarire subito tornando al pop, o presunti tali, siccome la preparazione tecnica mediamente modesta dei musicisti e i limiti degli impianti di registrazione mobili consigliavano abbondanti ritocchi a posteriori quando non, semplicemente, di aggiungere applausi e urletti posticci a incisioni in studio. Poco o nullo del resto il senso artistico del riproporre tali e quali brani beat o garage.

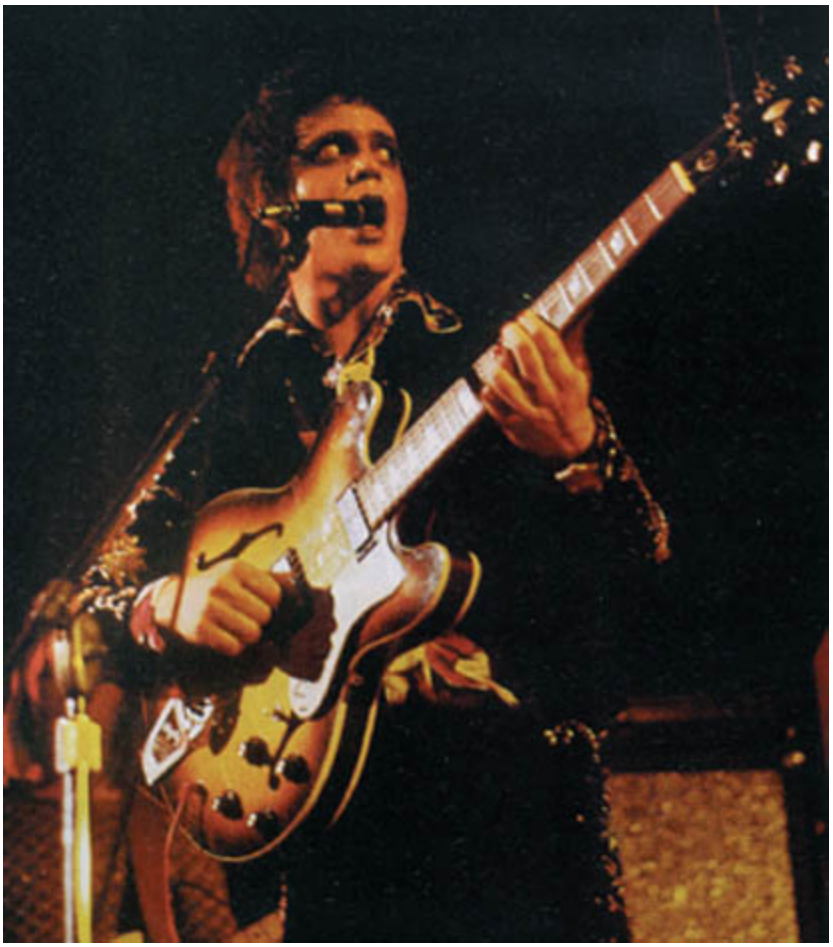
Sopra, Who. A destra, Jim Morrison dei Doors

È con il fiorire della psichedelia, e con il contemporaneo migliorare delle apparecchiature di registrazione e della preparazione di chi le maneggia, che la situazione cambia radicalmente. Non più parate di successi risolte in venti o trenta minuti, le esibizioni dal vivo diventano il test sul quale si misura il valore di un gruppo, quando non il luogo di sperimentazioni via via più ardite. Se i Beatles rinunciano ai tour, fra le altre ragioni, proprio per l'impossibilità di riprodurre accuratamente le creazioni sempre più complesse ideate fra quattro mura, Big Brother & The Holding Company scelgono di inaugurare con un live, nel 1968, il contratto Columbia, e l'anno dopo i Quicksilver Messenger Service registrano in concerto il loro secondo 33 giri colmandolo di materiale altrimenti inedito. Altrimenti inedita in un certo qual senso è ogni loro sortita alla ribalta, evento unico visto che la tendenza alla libera improvvisazione su un canovaccio di base è forte. Vale se possibile persino di più per i Grateful Dead, che dopo avere operato in senso inverso a quello che si usava, travestendo cioè da dischi in studio incisioni in larga parte live, in quello stesso 1969 azzardano felicemente la missione impossibile di rendere su quattro facciate di vinile la magia di qualche ora trascorsa insieme a loro. Tutt'altra musica quella degli MC5 che tuttavia, sempre nel 1969, scelgono di debuttare proprio con un 33 giri dal vivo. Da lì a poco, con *4 Way Street* di Crosby Stills Nash & Young, uno dei campioni di vendite del 1971, il panorama cambia di nuovo. Con la

psichedelia consegnata formalmente agli archivi (ma per fortuna la porta rifiuta da allora di chiudersi), l'album dal vivo torna a farsi spesso (auto)celebrazione, sfilata di cavalli di battaglia, memento per chi quella sera c'era, non c'era ma avrebbe voluto esserci o c'è stato un'altra sera e non è che faccia più molta differenza. Non di rado doppio e dunque economicamente impegnativo per l'acquirente, diventa il suggello di un periodo quando non l'approdo di una carriera. Qualche volta, va da sé, viene utile per invertire parabole discendenti o per celare blocchi dello scrittore. E piace, piace, piace... Quale casa di appassionato è senza un *Made In Japan* dei Deep Purple? E può andare ben peggio, quanto è vero che fra i dischi ipermilionari del decennio campeggia nelle primissime posizioni l'imbarazzante *Frampton Comes Alive!* e se la cavano niente male musei di nefandezze come *Yessongs*, addirittura triplo, e il pure triplo (e ridicolo sin dal titolo) *Welcome Back My Friends To The Show That Never Ends, Ladies & Gentlemen... Emerson, Lake & Palmer*.



Sono gli anni ’70 il lungo zenith del live. Se avete già scorso l’elenco dei nostri magnifici cinquanta avrete notato che la metà esatta arriva da lì e quasi tutti gli altri dai tardi ’60 o dai primissimi ’80. Poi basta. La rivoluzione punk ha fra le sue ricadute una certa diffidenza, implicita epperò forte, nei riguardi dell’oggetto in questione, a torto o a ragione giudicato un portato dell’elefantismo che della prima metà di quel decennio è stato la caratteristica peggiore. Non è che non escano più dischi dal vivo, è chiaro, ma non pesano più così tanto né artisticamente né commercialmente.



Lou Reed

L’ultimo cambio di prospettiva è determinato dall’avvento del cd nel 1983 e dal gran lavoro di riordino ed esplorazione degli archivi che induce e che a partire dai primi ’90 si fa frenetico. Chi nei ’60 o nei ’70 aveva vent’anni ne ha ora quaranta o cinquanta e la nostalgia, si sa, è canaglia. È su questo mercato ristretto ma abbiente, oltre che sugli studiosi e sui giovani che non si accontentano dell’attualità, che punta l’industria discografica (più le piccole etichette specializzate che le multinazionali), riesumando l’impossibile. Ma, anche quando si tratta di dischi di valore, per il loro semplice essere destinati a enclave mai troppo vaste di appassionati riesce impossibile metterli sullo stesso piano dei loro colleghi “storici”. Ecco perché di questa pletora di uscite, in questa sede, non troverete traccia, con pochissime eccezioni che confermano la regola: il doppio che ha riportato Tim Buckley all’attenzione del mondo; una basilare testimonianza della svolta elettrica di Dylan; un Sam Cooke che completa la visione che si aveva di codesto artista; un titolo a rappresentare la marea di postumi hendrixiani.

Tim Buckley

N.B. Alcuni live, in quanto particolarmente rappresentativi degli artisti che ne sono titolari, sono stati inseriti tra gli album "normali". Si tratta di *At Fillmore East* della Allman Brothers Band, *Cheap Thrills* di Big Brother & The Holding Company, *Live At The Apollo* di James Brown, *4 Way Street* di Crosby Stills Nash & Young, *Live/Dead* dei Grateful Dead, *Kick Out The Jams* degli Mc5, *Unplugged In New York* dei Nirvana e *Happy Trails* dei Quicksilver Messenger Service.

I primi 10

TIM BUCKLEY
- Dream Letter
(Demon, 1990)

RY COODER
- Showtime
(Warner Bros, 1977)

DOORS
- Absolutely Live
(Elektra, 1970)

BOB DYLAN
- Live 1966/The “Royal Albert Hall” Concert
(Columbia, 1998)

ARETHA FRANKLIN
- Aretha In Paris
(Atlantic, 1968)

LITTLE FEAT
- Waiting For Columbus
(Warner Bros, 1978)

BOB MARLEY
- Live!
(Island, 1975)

VAN MORRISON
- It’s Too Late To Stop Now
(Warner Bros, 1974)

LOU REED
- Rock’n’Roll Animal
(RCA, 1974)

WHO
- Live At Leeds
(Track, 1970)

BAND
- Rock Of Ages
(Capitol, 1972)

BLUE OYSTER CULT
- On Your Feet Or On Your Knees
(Columbia, 1975)

JOHNNY CASH
- At Folsom Prison
(Columbia, 1968)

SAM COOKE
- Live At The Harlem Square Club 1963
(RCA, 1985)

DREAM SYNDICATE
- Live At Raji's
(Restless, 1989)

AL GREEN
- Tokyo... Live
(Motown, 1981)

JIMI HENDRIX
- Jimi Plays Monterey
(MCA/Universal, 1986)

IAN HUNTER
- Welcome To The Club
(Chrysalis, 1980)

B.B. KING
- Live At The Regal
(ABC, 1965)

MISTY IN ROOTS
- Live At The Counter Eurovision
(People Unite, 1979)

MOTORHEAD
- No Sleep 'Til Hammersmith
(Bronze, 1981)

GRAHAM PARKER
- Parkerilla
(Vertigo, 1978)

SOUTHSIDE JOHNNY
- Reach Up And Touch The Sky
(Mercury, 1981)

TOWNES VAN ZANDT
- Live At The Old Quarter
(Tomato, 1977)

VELVET UNDERGROUND
- Live 1969
(Mercury, 1974)

ASWAD
- Live And Direct
(Island, 1983)

JACKSON BROWNE
- Running On Empty
(Asylum, 1978)

ROY BUCHANAN
- Live Stock
(Polydor, 1975)

JOE COCKER
- Mads Dogs & Englishmen
(A&M, 1970)

COMMANDER CODY
- Live From Deep In The Heart Of Texas
(Paramount, 1974)

DEAD BOYS
- Night Of The Living Dead Boys
(Bomp, 1981)

DEEP PURPLE
- Made In Japan
(Purple/EMI, 1972)

DR. FEELGOOD
- Stupidity
(United Artists, 1976)

JOE ELY
- Live Shots
(MCA, 1980)

RORY GALLAGHER
- Irish Tour
(Polydor, 1974)

HALL & OATES
- Live At The Apollo
(RCA, 1985)

TIM HARDIN
- 3 (Live In Concert)
(Verve, 1968)

HAWKWIND
- Space Ritual
(United Artists, 1973)

HOT TUNA
- Hot Tuna
(RCA, 1970)

HUMBLE PIE
- Rockin' The Fillmore
(A&M, 1971)

KINKS
- One For The Road
(Arista, 1980)

MICHAEL NESMITH
- Live At The Palais
(Pacific Arts, 1978)

NEW RACE
- The First And The Last
(Trafalgar/WEA, 1982)

PARLIAMENT
- Live/P-Funk Earth Tour
(Casablanca, 1977)

RAMONES
- It's Alive
(Sire, 1979)

ROLLING STONES
- Love You Live
(Rolling Stones, 1977)

BOB SEGER
- Live Bullet
(Capitol, 1976)

BRUCE SPRINGSTEEN & THE E STREET BAND
- Live In New York City
(Columbia, 2001)

JOHNNY WINTER
- And Live
(Columbia, 1971)

NEIL YOUNG
- Live Rust
(Reprise, 1979)

I 500 dischi

Istruzioni per l’uso

Come si diceva nella presentazione, il nostro elenco intende dare adeguata rappresentanza a tutti gli artisti e i gruppi in qualche misura influenti e a ciascuna tesserina di quell’immane puzzle genericamente etichettato come rock: dunque, non i cinquecento dischi che reputiamo *i più belli* dell’epopea di questa musica, ma cinquecento di quelli che riteniamo più significativi. Il tutto in un’ottica che, pur privilegiando il rock in senso stretto, considera anche gli stili *laterali*, a patto che abbiano esercitato su di esso una certa influenza e abbiano riscosso consensi fra il suo pubblico: ecco spiegata la presenza, ridotta ma imprescindibile, di titoli di blues, di rhythm’n’blues, di soul, di funk, di reggae e di hip hop, nonché - soprattutto negli ‘80 e nei ‘90, decenni caratterizzati da una frammentazione estrema - di world music e di elettronica di vario tipo. Lo stesso principio spiega le esclusioni del jazz (unica eccezione, il Miles Davis elettrico di *Bitches Brew*), dell’avanguardia e della musica “colta”, del folk, del country e della dance canonici. Per la cronaca, le incisioni più antiche da noi considerate risalgono al 1923, quando la Columbia concesse fiducia a Bessie Smith (anche se il rock’n’roll nasce formalmente negli anni ’50, abbiamo voluto spingerci più indietro alla ricerca delle sue radici), mentre le più recenti coincidono con gli ultimi mesi dello scorso millennio (terminato nel 2000 e non, come consuetudine vorrebbe imporre, nel 1999).

Una volta tracciati i confini, si è poi cercato di adottare criteri di cernita quanto più possibile oggettivi, scontrandosi con il problema che la stesura di una lista di album fondamentali è influenzata da un numero di variabili alquanto elevato che con l’oggettività assoluta hanno ben poco a che vedere: fra le tante, l’età dei compilatori, le loro conoscenze e competenze specifiche, i loro gusti, gli immancabili compromessi tra *cuore* e *ragion critica*. Si sono inoltre dovuti fare i conti con il fatto che il passato, benché concluso e quindi per definizione immutabile, non è mai immobile: la percezione che se ne ha cambia a seconda che lo si sia vissuto o no in prima

persona, della distanza che ce ne separa, da quanto accaduto nel frattempo. È noto che sono i vincitori a scrivere la storia ed è parimenti lampante che, se è di arte che si tratta, il mutare del gusto ridisegna eventi e manufatti trascorsi. Va da sè, dunque, che la scelta dei nostri "magnifici 500" non può non rispecchiare il momento in cui è stata effettuata, e che in un'altra epoca essa sarebbe stata in qualche misura differente. Ad esempio, una dozzina di anni fa saremmo stati più parchi nel pescare nella musica tedesca dei '70, visto che il post-rock e certa nuova musica elettronica (che tanto devono a Can, Faust, Kraftwerk, Neu! o Ash Ra Tempel) ancora non esistevano; avremmo dato risalto al garage-revival di derivazione '60 (dai Chesterfield Kings ai Fuzztones), che all'epoca era sembrato centrale o poco meno e che oggi pare appena una curiosità; mai e poi mai avremmo inserito i Pet Shop Boys, e magari avremmo snobbato i Black Sabbath perché l'esplosione grunge che li ha giustamente rivalutati era allo stadio embrionale. A fine '70, il piatto della bilancia avrebbe probabilmente pesato di più dalla parte del punk, comprendendo anche testimonianze di quel pur valido pub rock (Ducks Deluxe, Brinsley Schwarz, Dr. Feelgood, Eddie & The Hot Rods...) che sul rock odierno non esercita alcuna influenza. Del resto, non è forse vero che l'esaltazione dei Velvet Underground è iniziata solo nei '70, e che nessun referendum sui migliori dischi dei '60 redatto a fine decennio li avrebbe mai citati? O che *Pet Sounds* dei Beach Boys, di recente votato da molti come il più bel disco pop-rock di sempre, nei trentacinque anni trascorsi dalla sua pubblicazione ha avuto fortune critiche altalenanti?

Ciò detto, è poi doveroso precisare che la necessità di documentare le varie tendenze ci ha costretti a limitare il numero di album degli artisti più noti e apprezzati, operando scelte severe: i tre titoli dei Beatles fotografano altrettante fasi creative, e questo giustifica l'esclusione del *White Album* a favore di *Sgt. Pepper's*; del Bob Dylan dei '60 ci sono *The Freewheelin'*, *Highway '61 Revisited* e *Blonde On Blonde* ma non *Bringing It All Back Home*, così come dei Rolling Stones dei '70 c'è *Exile On Main St.* e non *Sticky Fingers*, o dei R.E.M. degli '80 *Murmur* e *Fables Of The Reconstruction* e non *Document* o *Green*. Discutibile? Forse, ma coerente con la regola della "rappresentatività" che ci siamo imposti: è palese che i lavori di Del Fuegos, Sonics o Mojave 3 qui segnalati hanno avuto un impatto minimo rispetto a tutti i summenzionati assenti, e che sono a essi inferiori per spessore artistico, ma lasciarli fuori avrebbe falsato le linee guida del progetto. E lo avrebbe in parte banalizzato, visto che il nostro

scopo è anche quello di ampliare gli orizzonti di ascolto di quanti vorranno concederci la loro fiducia. Nessun gruppo o solista è pertanto rappresentato da più di tre titoli per decennio, a tutto vantaggio di numerosi "minori" (le virgolette sono assolutamente d'obbligo) che hanno dovuto giocarsi il posto con colleghi analoghi per approccio stilistico: per capirci, come esponenti ideali dell'hardcore punk più radicale sono stati eletti i Black Flag a scapito dei Bad Brains e dei Minor Threat; in fatto di hip hop che conquista il pubblico bianco con i riff dell'hard i Beastie Boys hanno avuto la meglio sui Run DMC; De La Soul e A Tribe Called Quest hanno automaticamente chiuso lo spazio ai Jungle Brothers; Lyle Lovett ha avuto la meglio su Steve Earle e Dwight Yoakam; la Edgar Broughton Band sui Deviants, gli AC/DC sugli Aerosmith, i Buzzcocks sugli Undertones, i Chemical Brothers sui Prodigy, i Jayhawks sui Black Crowes; se non ci sono i Queens Of The Stone Age è perché come esempio di stoner abbiamo optato per i Kyuss e ci pareva che un unico album bastasse, così come in tema di punk anni '90 baciato dal successo abbiamo preferito i Rancid a Offspring e Green Day... e via di questo passo. Da ribadire, infine, l'importanza della divisione in tre fasce, volta alla configurazione di tre liste di cento, duecentocinquanta e cinquecento album che riflettono il livello di "indispensabilità" dei titoli in esse contenuti; l'appartenenza alla prima, alla seconda o alla terza è esplicitamente indicata negli elenchi in calce ai sei capitoli introduttivi, e resa evidente dalla maggiore o minore lunghezza delle schede.

A questo punto, non resta che chiarire alcuni punti "tecnici", relativi essenzialmente ai formati discografici. Tanto per cominciare, non abbiamo preso in considerazione le *compilation* di artisti vari (a parte *The Harder They Come*, comunque accreditata a Jimmy Cliff). Per le antologie, visto come l'album abbia acquisito il significato oggi attribuitogli solo a partire dalla metà dei '60 (prima, i 33 giri erano quasi sempre raccolte di singoli arricchite di qualche inedito), abbiamo seguito questa logica: tutte antologie (o quasi: l'esordio di Johnny Burnette & Rock'n'Roll Trio, lp del 1956, è una gustosa eccezione) per il materiale precedente, nessuna antologia (le deroghe al principio si contano sulle dita di una mano) per quello successivo. In tale ambito, abbiamo cercato di indicare dischi che, oltre a essere validi, fossero anche di agevole reperibilità, e in caso di relativa coincidenza di contenuti abbiamo preferito un titolo in collana economica a uno a prezzo pieno; abbiamo inoltre scelto pochi cofanetti, in nessun caso contenenti più di tre cd. Infine, una postilla riguardante i live: sono in tutto

cinquantotto, otto negli elenchi degli anni ‘60, ‘70, ‘80 e ‘90 (titoli epocali, composti di materiali del tutto o in prevalenza inediti su album di studio all’epoca dell’uscita, solo per *Live At The Apollo* di James Brown è prevalsa la constatazione che inventò un prodotto che prima non esisteva) e cinquanta nella sezione appositamente istituita proprio per rimarcare il “peso” nel rock dell’esibizione dal vivo. Anche qui sono state poste delle discriminanti: con pochissime eccezioni (Bob Dylan, Tim Buckley, Sam Cooke, Jimi Hendrix), non abbiamo voluto attingere nel *mare magnum* dei live - anche di pregevole caratura artistica - confezionati negli ultimi dieci/quindici anni con registrazioni d’archivio, visto che essi quasi mai cambiano la prospettiva sull’epoca o sugli artisti in questione e restano patrimonio di un pubblico ristretto di estimatori accaniti. Quindi, niente live usciti a più di cinque anni dal concerto o dal tour che documentano. Si è altresì deciso di non considerare dischi assemblati con brani tratti da più spettacoli, a meno che questi spettacoli non fossero temporalmente molto vicini: ecco perché non troverete, ad esempio, *The Name Of This Band Is Talking Heads*, *Live 1975-85* di Bruce Springsteen, *From Here To Eternity* dei Clash o *From The Muddy Banks Of The Wishkah* dei Nirvana, che ci paiono più antologie che “veri” album dal vivo. Essendo dunque stati obbligati per le ragioni altrove esposte a scandagliare i ‘70, decennio di massimo fulgore del disco dal vivo, è stato difficile attenersi ai criteri di rappresentatività rigorosamente osservati negli altri settori: tuttavia, ci abbiamo provato, e proprio lavorando in tale prospettiva abbiamo ritenuto opportuno privilegiare gruppi e solisti non trattati altrove. Avevamo una buona scusa per parlare di Ian Hunter o dei Misty In Roots, di Al Green come di Rory Gallagher o degli Hot Tuna o degli Humble Pie. Buona cosa sfruttarla.

AC/DC

Let There Be Rock
(*Atlantic, 1977*)

Quel che si dice un titolo programmatico: già popolarissimi in patria (tre lp in carniere), gli australiani AC/DC non falliscono l'appuntamento con il debutto per la Atlantic, primo 33 giri studiato espressamente (dopo uno antologico) per il mercato europeo. È un hard granitico ma dinamico il loro, venato di blues e di rock'n'roll e scandito da riff di pazzesca efficacia. Scrivono in fondo sempre la stessa canzone i fratelli Angus e Malcolm Young, ma almeno fino a *Back In Black* dell'80 (il primo album con il nuovo cantante Brian Johnson, sostituto del defunto per troppo alcool Bon Scott) sarà lecito non farci caso. *Let There Be Rock* è parata di classici gioiosamente annichilente, dal brano omonimo a *Bad Boy Boogie*, da *Problem Child* a *Hell Ain't A Bad Place To Be* a, soprattutto, *Whole Lotta Rosie*.

AFGHAN WHIGS

Congregation
(*Sub Pop, 1992*)

Una prosperosa donna di colore che stringe in braccio una bambina bianca urlante: un'immagine di copertina altamente simbolica, quella scelta dagli

Afghan Whigs per un terzo album che officia il matrimonio tra rock (punk, psichedelia) e musica nera (area soul) azzardato in modo peraltro ispiratissimo dal quartetto di Cincinnati, Ohio. Inserita nel calderone grunge, principalmente a causa della rumorosità '70 di alcune soluzioni e del logo Sub Pop apposto sui loro dischi, la band del talentuoso cantante e chitarrista Greg Dulli è un monumento vivente all'eclettismo e alla sensibilità, come evidenziato da almeno due episodi memorabili quali *Turn On The Water* e *Let Me Lie To You*. Livello qualitativo quasi identico per i due album seguenti, *Gentlemen* e *Black Love*, i primi targati major della ricca discografia del gruppo.

AIR

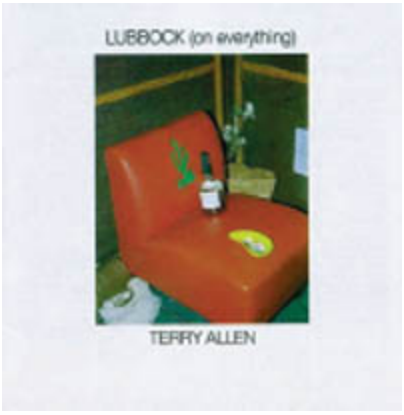
Moon Safari
(*Source/Virgin, 1998*)

Il duo parigino riesce, in un esordio dal sorprendente successo internazionale, a mettere in contatto due mondi all'apparenza lontani: quello del modernariato analogico ossessionato dai '70, a base di moog e elettronica naïf, ai confini col kitsch, e quello dilatato e sinuoso riconducibile alla tradizione del trip-hop. A fare da ponte troviamo melodie che spesso sfociano in soluzioni orchestrali e atmosfere cinematografiche - non a caso il gruppo sarà titolare, due anni dopo, della colonna sonora *Virgin Suicides* - e, in un paio d'occasioni, la memorabile voce di Beth Hirsch. Un pop cristallino, svagato e surreale, che definirà, da questo momento in poi, i parametri della via francese all'elettronica. Raramente l'aggettivo *retrofuturista* risulta appropriato come in questo caso.

TERRY ALLEN

Lubbock (On Everything)
(*Fate, 1978*)

Dopo un esordio messo insieme quasi per gioco (*Juarez*), lo scultore Terry Allen raggiunge a distanza di tre anni il suo capolavoro "suonato". *Lubbock (On Everything)* è l'atto d'amore dell'artista nei confronti della propria città adottiva, concertato con musicisti locali importanti e con una curiosità per i suoni di confine che fa il resto, dando a tex-mex, country e canzone d'autore un senso totalmente attuale. Allen affronta il suo passato con una carica talmente poetica e personale da rendere quest'album un capitolo importante del moderno folk americano. La musica non avrà il sopravvento nel futuro del Nostro, intrecciandosi occasionalmente con la sua professione per due decenni. Rimarchevoli la partecipazione a *True Stories* di David Byrne e la cover di *New Delhi Freight Train* approntata dai Little Feat.



ALLMAN BROTHERS BAND

At Fillmore East
(*Capricorn, 1971*)

Alle radici del cosiddetto southern rock, ma soprattutto di una serie di incursioni strumentali che hanno reso la Allman Brothers Band una delle compagini più affiatate e propense alla jam di tutti i tempi. Giocoforza scegliere dalla sua discografia la performance indimenticabile al Fillmore East di New York del ‘71, dove i fratelli Duane (chitarra) e Gregg (tastiere) Allman duettano con l’elettrica di Dickey Betts, si fanno sostenere da una grandissima sezione ritmica composta da due batterie (Jay Johanny Johanson e Butch Trucks) e basso (Raymond Berry Oakley) e *inventano*, in generale, un modo nuovo di concepire il rock dal vivo, raffinato e legato a forme improvvisative vicine ai sapori jazz dell’epoca
Memori delle fantasie psichedeliche a cavallo dei decenni, gli Allman reinterpretano espansivamente classici blues (*Statesboro Blues*, *Stormy Monday*) come pure originali estenuanti ma avvincenti (su tutte gli oltre venti minuti di *Whipping Post*). È questa la loro dimensione ideale, come conferma il successivo *Eat A Peach*, uscito quando Duane è già scomparso in un incidente motociclistico lasciando un’eredità impressionante - ampiamente documentata negli anni successivi - come turnista e performer.

AMERICAN MUSIC CLUB

Mercury
(*Reprise, 1993*)

Il *Club* è stato aperto una decina d'anni, dalla metà degli '80 in poi, prima di lasciare Mark Eitzel fuori dalla porta a cercarsi una nuova vita solista. Dei tre album pubblicati nei '90, *Mercury* è forse il più intenso e profondo. La produzione di Mitchell Froom, solitamente molto presente, quasi non s'avverte. La materia è tutta nelle mani e nella voce senza melodia di Eitzel, nella sua disperata richiesta d'amore, nei suoi silenzi improvvisi e in quella percezione dello spazio che aveva già reso grandi i dischi precedenti. Benché sia fatto sostanzialmente di canzoni pop o folk, comunque di *ballate*, non c'è una sola possibilità di cantarne un refrain. Semplicemente perché non ce n'è. La forza compositiva di Eitzel è diretta altrove, a un'emozionalità circolare e stordente che non ha finora conosciuto eguali.

LAURIE ANDERSON

Big Science
(*Warner Bros, 1982*)

L'hit più improbabile dei '90? Bisogna pensarci a lungo e poi scegliere fra un elenco invero consistente, siccome nel decennio che abbiamo appena

salutato non sono stati pochi i successi assolutamente impronosticabili all'uscita. Ma se ci si chiede quale sia stato invece il brano che negli '80 ha suscitato, con il suo sbancare le classifiche, maggiore stupore, *O Superman* sbaraglia la scarsa concorrenza con facilità irrisoria: otto minuti e ventuno secondi di voce recitante su un minimalissimo fondale di gracidante elettronica, stressante immersione in apnea negli abissi dell'inconscio collettivo americano (infinitesimale frammento delle quasi otto ore di una performance multimediale chiamata *United States I-IV*), in bilico fra mistero e satira. Angoscia squarciata da un sorriso che balena improvviso: : "*...quando l'amore non c'è più, rimane sempre la forza. E quando la forza non c'è più, rimane sempre la giustizia. E quando la giustizia non c'è più, c'è sempre la mamma*".

Ed è forse tutto qui il segreto del successo di Laurie Anderson: nel cuore pulsante di calda umanità al centro di musiche che comunque nel prosieguo di carriera (grande *Mister Heartbreak* del 1984; comunque belli i sottovalutati *Strange Angels* e *Bright Red*, rispettivamente dell'89 e del '94) si faranno più accessibili. Mai l'avanguardia era parsa così vicina alla vita, ai sogni, alle paranoie dell'uomo comune. Fra essenzialità strutturale ed esuberanza contenutistica. *Big Science* è rado intreccio di voci filtrate e tastiere solenni, percussioni discrete, flauto, sassofono e un violino inventato dalla stessa Laurie, con un nastro al posto dell'archetto e una testina magnetica in luogo delle corde. La frase incisa sul nastro? Tutta un programma: "*Ethics is the estethics of the future*". Proprio dal futuro sembra ancora giungere, a quasi vent'anni dall'uscita, quest'album.

ANIMALS

The Complete
(*EMI, 1990*)

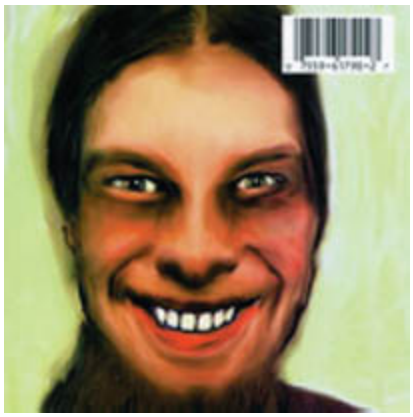
Il gruppo bianco più dichiaratamente *black* della storia del R&B inglese: gli Animals del cantante Eric Burdon sono fra i maggiori interpreti del repertorio blues e soul di sempre, porto con una rudezza beat unica. Questo doppio antologico documenta al meglio il periodo d'oro della band di Newcastle, raccogliendo singoli finiti su album che già originariamente altro non erano che raccolte. *House Of The Rising Sun*, *It's My Life*, *We've Gotta Get Out Of This Place* possiedono ancora oggi una carica melodico-ritmica speciale, fotografano una formazione durata poco più di un triennio (dal '62/63 al '66) ma fondamentale per la storia del rock a venire. Il bassista, Chas Chandler, sarà il manager di Jimi Hendrix; Burdon dal '66 esporterà la sigla New Animals negli Stati Uniti, con quattro lp splendidamente misconosciuti e *floreali*.

APHEX TWIN

I Care Because You Do
(*Outer Rhythm/Warp, 1995*)

Sperimentatore infaticabile, Richard James, uno che già alla fine degli anni '80 pasticciava con i suoni nella sua *cameretta* (*Selected Ambient Works 85-92* e il magnifico *Selected Ambient Works Volume II*): lavori che non si limitano all'humus del rock puro e semplice, ma che evolvono

un’attitudine sperimentale a tutto campo, una sorta di musica elettronica curiosa e frammentata, capace tanto di lirismi angelicati quanto di repentine discese agli inferi. *I Care...* è forse l’episodio più completo dell’artista inglese, stretto fra linee melodiche algide, sintesi su computer di orchestrazioni vere e proprie e i ritmi allucinati del presente, fra techno e breakbeat. Una delle figure più evolute per la composizione moderna, senza inutili snobismi “di superficie”.



JOAN ARMATRADING

To The Limit
(*A&M, 1978*)

Arrivata bambina a Birmingham da un’isoletta dei Caraibi, Joan Armatrading è stata la prima importante cantautrice di colore britannica, capace di spaziare nei suoi dischi dal soul al jazz, dal folk a mezzetinte più dichiaratamente pop. Merito di uno stile vocale intenso ed emotivo, che si

consolida con gli anni - fin da quando, giovanissima, canta in una versione minore del musical *Hair* - passando attraverso la collaborazione sulle liriche con Pam Nestor. Preceduto dal sensuale *Joan Armatrading* e dal più complicato e intimista *Show Some Emotion*, *To The Limit* consolida un arte basata sul chiaroscuro, su una scrittura ora drammatica e ora nostalgica, mescolata con i ricordi della propria terra d'origine. Nei momenti più vibranti si scorge la linea che ha generato, anni dopo, l'attitudine *scura* di Tracy Chapman.

ARRESTED DEVELOPMENT

3 Years, 5 Months
And 2 Days In The Life Of
(*Chrysalis/EMI, 1992*)

Atlanta non esiste sulla mappa dell'hip hop (che del resto al tempo prevede poco oltre a New York e a Los Angeles) fin quando non ve la mettono gli Arrested Development. Ma ben altro è il loro contributo al genere: prima posse sessualmente mista in un ambito innegabilmente misogino, riesumano il vestiario afro-hippy di Sly & The Family Stone e con esso un funky insieme campagnolo e psichedelico. Naturale che anche il pubblico del rock - complici canzoni "vere" (tanto da potersi permettere un *Unplugged*), svelte a imprimersi nella memoria - caschi subito ai loro piedi. *Zingalamaduni* rinnoverà la magia e il successo di questo capolavoro politicamente consapevole. Poi basta. Il leader Speech farà buone cose in proprio. Sono tornati da poco insieme: sapranno ancora stupire?

ASH RA TEMPEL

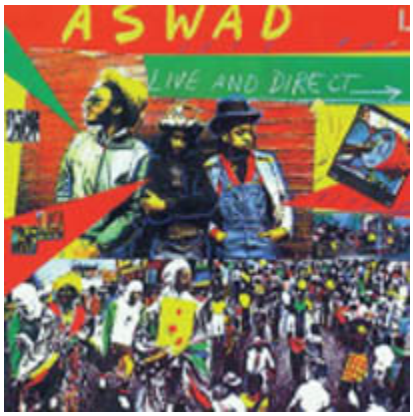
Schwingungen
(*Ohr, 1972*)

I P.I.L. dell'influentissimo *Metal Box* sette anni prima? Per ascoltarli non dovete che porre mano alla prima metà (un tempo, facciata) di *Schwingungen*: sono lì, in una *Flowers Must Die* che preconizza John Lydon persino nel titolo (mentre *Suche & Liebe* adombra piuttosto certi Pink Floyd). Ulteriore passo avanti nello *straniamento* per i berlinesi Ash Ra Tempel dopo un omonimo esordio a 33 giri ove avevano mandato in lisergica collisione, fra ricordi di blues, Stooges e Sun Ra, MC5 e Quicksilver Messenger Service. Imperdibile l'immediato prosieguo, con il sodalizio con il guru psichedelico Timothy Leary di *Seven Up* e altre delizie chiamate *Join Inn* e *Starring Rosi*. Fino all'avveniristico *Inventions For Electric Guitar* del '75, di fatto un disco solistico del leader Manuel Göttsching. C'è chi dice che sia l'atto di nascita della techno.

ASWAD

Live And Direct
(*Island, 1983*)

Formatisi a Ladbroke Grove, Londra, nel 1975 gli Aswad ottengono entro breve un contratto con la Island, impresa tanto più notevole se si considera che sono la prima formazione reggae inglese a firmare per una major e che il loro mentore Chris Blackwell è l'uomo che proprio in quel momento sta facendo una stella di Bob Marley. Fra varie false partenze, comprese un paio di autoproduzioni e una parentesi con la CBS insoddisfacente sotto tutti i profili tranne quello artistico, si fa però il 1983 prima che decollino sul serio. Combustibile per il volo l'album che segna il ritorno alla Island, registrato dal vivo al carnevale di Notting Hill e la migliore esemplificazione possibile del loro sapere mischiare istanze militanti e orecchiabilità, in perfetto stile dancehall.



A TRIBE CALLED QUEST

People's Instinctive Travels And The Paths Of Rhythm
(*Jive, 1990*)

Un anno prima *3 Feet High And Rising* ha rivoluzionato l'hip hop mettendo sulla sua mappa un'attitudine scanzonata, un immaginario floreale, un funk trovato dove meno te lo aspetti. Per A Tribe Called Quest - fraterni amici del trio di Amityville e con gli affini Jungle Brothers e Queen Latifah

in società nella combriccola Native Tongues - è il semaforo verde per dire e fare la loro in questo sommovimento epocale. Preceduto da due singoli irresistibili quali *Description Of A Fool* e *Bonita Applegum*, il loro debutto adulto coniuga tensione umanistica, rapping fluidissimo, una concezione ritmica sofisticata e una scelta di campionamenti fra i più vari, da Stevie Wonder al Lou Reed di *Walk On The Wild Side* che propelle il successone *Can I Kick It?*. Diversamente dai De La Soul, Q-Tip e compagni sapranno evitare contemporaneamente le trappole del cliché e del cambiamento per il cambiamento. Il successivo *The Low End Theory* sarà uno dei primi e più ispirati incontri fra hip hop e jazz e la loro discografia (altri tre album fra i quali il campione di vendite *Beats, Rhyme And Life*) si manterrà immacolata fino allo scioglimento, annunciato nel 1998.

BRIAN AUGER & THE TRINITY, JULIE DRISCOLL

Streetnoise
(*Marmalade, 1969*)

Si dice che mentre preparava *Bitches Brew* Miles Davis mandò a memoria le quattro facciate di *Streetnoise*. Forse gliel'aveva consigliato McLaughlin che Auger, avendoci suonato assieme, lo conosceva bene. Forse gli si accostò lusingato dal fatto che vi fosse in scaletta il suo *All Blues*, o riconoscendo in Auger un fratello d'apostasia: "miglior pianista jazz" per *Melody Maker* nel 1964, Auger era poi passato all'organo e a un pop

sofisticato quanto energico. *Streetnoise* fa confluire il jazz in un più ampio fiume cui portano le proprie acque soul e rhythm'n'blues, folk e quell'equivoco che andrà sotto il nome di progressive. Illuminato dalla sublime voce della Driscoll, non denuncia un cedimento in un'ora e un quarto e tocca inenarrabili zenit nel commosso e corrusco macchinare di *Czechoslovakia* e in una *Light My Fire* in moviola.

BAD RELIGION

No Control
(*Epitaph, 1989*)

Dopo avere realizzato un album all'insegna di un punk rabbioso e urticante all'inizio degli anni '80 (*How Could Hell Be Any Worse*) ed essersi successivamente sciolti, i californiani Bad Religion si riformano alla fine del decennio, riprendendo e migliorando le sonorità degli esordi. E *No Control*, il secondo prodotto di questa rinascita artistica, è il disco che sintetizza al meglio una formula che ha inequivocabilmente dettato le coordinate per tutto l'hardcore punk melodico da lì in poi: ritmi serratissimi, chitarre a tutto volume, linee melodiche irresistibili e cori a profusione. Un sound che è stato riprodotto più o meno calligraficamente da mille altri gruppi, senza tuttavia che le copie riuscissero (quasi) mai a eguagliare gli originali.

ERYKAH BADU

Baduizm
(*Universal, 1997*)

Troppo finto soul negli anni ‘90, costruito a tavolino con ogni angolo accuratamente smussato perché possa imprimersi (fastidiosamente) nella memoria senza mai graffiare il cuore. Sia che occhieggi ai ‘70 (i ‘60 sono fuori discussione) recuperandone la forma, non la pregnanza, sia che si adagi su scansioni hip hop. E poi finalmente fa il suo stiloso ingresso sulla ribalta una diva vera, voce che incanta, scrittura solidissima e vivaddio un’anima che esulta e geme, profferisce parole d’amore e invettive appassionate. *Baduizm* fa sfracelli nelle classifiche e se lo merita. Gli andrà subito dietro (tanto a chiarire la sostanza dell’interprete) un live. Solo tre anni dopo il pregevole *Mama’s Gun*. Nel frattempo si sono fatte conoscere nuove signore del soul (Angie Stone, Jill Scott, Kelis) che alla Badu debbono molto.

HANK BALLARD & THE MIDNIGHTERS

Sexy Ways: The Best Of
(*Rhino, 1994*)

Il principale ispiratore dell'uomo di *Sex Machine*? Nonostante sia di tre anni più giovane certamente l'uomo di *Sexy Ways*. Il Padrino del Soul avrà modo di esprimergli la sua gratitudine convocandolo nel 1968, quando il pozzo del successo era da tempo prosciugato, a far parte della James Brown Revue, regalandogli così una seconda giovinezza (una terza sboccerà nei secondi '80). La differenza fra i due è che Hank Ballard, oltre a sciorinare per primo esplosivo errebì a un passo dal rock'n'roll, fu assai più esplicito in materia di sesso. Basti a chiarirlo il titolo originale del "la" a una serie di hit culminata nel 1960 con la ripresa da parte di Chubby Checker di una canzone di Ballard di due anni prima, *The Twist*: il piccante *Sock It To Me Mary* sarà trasformato in un comunque allusivo *Work With Me Annie*.

BAND

The Band
(*Capitol, 1969*)

Una Band speciale sotto molti punti di vista: per il nome (l'unico veramente *incondizionato*), per la provenienza geografica, per le peculiarità dei componenti: un batterista che suona il mandolino, un organista che suona il sassofono, un bassista che suona il violino e un pianista che suona la batteria. L'unico *normale* è il chitarrista Robbie Robertson, che però è un eccellente strumentista, oltre che autore di gran parte delle canzoni e leader a tutti gli effetti. Appunto, una Band con un leader non cantante: le voci affidate al batterista, al pianista e al bassista. Una Band di purissima *americana* costituita per quattro quinti da canadesi. In una parola: un miracolo.
Più dell'esordio di *Music From The Big Pink*, questo secondo album omonimo è il solco più profondo scavato nelle viscere dell'America ancestrale, dalle fondamenta di ragtime, bluegrass, jazz fumoso, rhythm'n'blues e folk da campo. Un nuovo concetto di country-rock, diranno i critici contemporanei. Robbie Robertson, Levon Helm, Rick Danko, Garth Hudson e Richard Manuel ci arrivarono dopo aver sudato come The Hawks al fianco di Ronnie Hawkins e con Dylan nella *basement*, ma ci giunsero essenzialmente "da soli", con un insieme di cultura, grazia e passionalità che non verrà mai eguagliato. Le immagini di Lewis & Clark, della Mason Dixon Line e della frontiera del West non erano mai state così calde e fascinose: il Grande Romanzo Americano nella sua essenza più nobile, musicale come un

profilo di roccia e un vento della prateria, all'occorrenza doloroso come una vicenda di separazione e guerre intestine. *Across The Great Divide*, *Rag Mama Rag*, *The Night They Drove Old Dixie Down*, *Up On Cripple Creek* e *Rockin' Chair* sono scritte sul Libro della Vita. Oggi ne restano tre, di quei prodigiosi figli americani: Manuel s'è impiccato, Danko è morto nel sonno. Robertson pare ormai stanco di musica, mentre Helm e Hudson vivono rintanati sugli Appalachi, nel cuore remoto di un'America ancora troppo grande per loro.

BAND

Rock Of Ages
(*Capitol, 1972*)

È la mezzanotte dell'ultimo giorno dell'anno quando Bob Dylan sale sul palco della Academy of Musicdi New York per celebrare con una fuggevole presenza l'ultimo di tre splendidi concerti eseguiti dalla Band. Dopo la parziale delusione causata dal recente *Cahoots*, l'incontro con Allen Toussaint suscita il desiderio di reinterpretare in veste nuova alcuni dei vecchi brani, affiancando al classico sound dei primi album, caldo e così straordinariamente "pieno", una base sontuosa e pervasiva di fiati. Così, il lavoro di Toussaint convince e stimola il gruppo a lasciarsi andare in una sequenza di performance trascinanti, spesso di altissimo livello.

L'atmosfera sul palco è lieve e divertita sin dall'ispiratissima cover di *Don't Do It*, vecchio successo di Marvin Gaye dove Danko e Helm duettano con scioltezza, e in brani immortali come *Stage Fright*, *Unfaithful Servant* e la dolcissima *Caledonia Mission* tornano a emozionare e volteggiare nell'aria. La sintonia quasi perfetta tra il gruppo di fiati e i consueti ritmi di tastiere e chitarre raggiunge un equilibrio che mai si smarrisce, rivelando *Rock Of Ages* come un capitolo fondamentale di uno dei più leggendari gruppi della storia del rock.

BUJU BANTON

'Til Shiloh
(*Island, 1995*)

Il reggae dei '90 smarrisce l'*appeal* universale che aveva mostrato nei due decenni precedenti facendosi dominare dai ritmi monotoni, dalla povertà melodica e dallo scilinguagnolo vertiginoso del raggamuffin. Torna così proprietà pressoché esclusiva dei giamaicani, autoctoni e della diaspora, quasi codice da iniziati. Solo pochi campioni di razza godono di una fama più diffusa e fra essi il giovanissimo Mark Myrie, in arte Buju Banton. Mal gliene viene perché, messe fuori contesto, le sue rime ignoranti contro gli omosessuali e malavitose contro i pentiti suscitano scandalo e boicottaggi. Questo fino al 1993. L'anno dopo, previa conversione alla dottrina rasta, quel Buju Banton scompare e lascia posto a un uomo più maturo, acceso di misticismo e assai addolcito nel carattere (anche se talvolta lo sberleffo gli scappa e i versi si fanno malandrini e ammiccanti). Cambia pure la musica che, pur conservando qualche tratto ragga, vira verso un reggae melodico

occhieggiante ai ‘70 e in particolare a Bob Marley, che finalmente trova un degno erede. ‘*Til Shiloh* è il capolavoro di Buju e il migliore album reggae in assoluto dei ‘90. L’acustica *Untold Stories* è la sua *Redemption Song*.

SYD BARRETT

Barrett
(*Harvest, 1970*)

L’ultimo dispaccio leggibile di un musicista geniale ormai perduto nel proprio labirinto di follia, con il quale è sempre più difficile, se non impossibile, comunicare. Prodotto da David Gilmour, con Rick Wright alle tastiere e Jerry Shirley alla batteria, *Barrett*, secondo album del dopo Pink Floyd, è ancora ricco di intuizioni brillanti - *Gigolo Aunt*, *Baby Lemonade*, *Effervescing Elephant* - messe insieme da una band che, in equilibrio assai precario, cuce arrangiamenti su misura, discreti e tenui, canzoni che forse proprio nella fragilità trovano la dimensione ideale, o quantomeno l’unica possibile. Barrett ci regala per l’ultima volta le sue filastrocche dal sorriso beffardo, sospese tra stupore infantile e nonsense, che dimostrano, nel bene e nel male, la grandezza del loro autore.

BAUHAUS

Burning From The Inside
(*Beggars Banquet, 1983*)

Una faccenda non semplice, stabilire quale sia l'album più significativo della breve ma intensa vicenda Bauhaus. Alla fine, almeno per quanto ci riguarda, l'ha spuntata quest'ultimo lavoro prima dello scioglimento, che senza prendere una posizione decisa saltella brillantemente fra tutte le fasi creative dell'ensemble britannico, dal *gothic* più ossessivo a quello decadente non dimenticando certe suggestioni psichedeliche. È il capitolo forse meno "appariscente" della discografia di Peter Murphy e compagni, *Burning From The Inside*, ma è senza dubbio il più eclettico e il più maturo; e, quindi, è anche il più adatto a far comprendere le ragioni dell'autentica aura di leggenda che circonda la band, anche se in scaletta ha come solo brano "classico" il singolo *She's In Parties*.

BEACH BOYS

Pet Sounds
(*Capitol, 1966*)

Per i Beach Boys il 1966 è l'anno della svolta: se fino a quel momento hanno scalato le classifiche di vendita e popolarità con canzoni fresche, accattivanti, ingenue, ispirate alle ragazze californiane e al mito del surf - pop, insomma, con tutto il fascino e i limiti del caso - dopo l'ascolto di *Rubber Soul* Brian Wilson decide di entrare ufficialmente in competizione con i Beatles. L'eccellente risultato è un'opera in cui è svelata l'ossessione dello stesso leader per la ricerca dell'armonia e della melodia più che del successo commerciale; circostanza confermata dall'esclusione di *Good Vibrations*, registrata proprio durante quelle session, dalla scaletta finale di *Pet Sounds*. Con la conseguenza, quasi ovvia, che di tutta la discografia dei Beach Boys questo fu l'album che vendette meno; all'appello mancano, infatti, proprio quelle canzoncine, innocue e semplici (*Surfin' USA*, per fare un esempio) a cui l'americano medio era stato abituato. Così, più del pubblico, sono i critici a "spingere" il disco - che, comunque, entra nei Top 10 - e ad accorgersi della grandezza di una dozzina di composizioni che il genio di Wilson, anche nelle vesti di produttore, trasforma in un concept dedicato all'amore. Oltre ai testi, a impressionare e lasciare scossi sono le scelte armoniche e il modo in cui viene utilizzata la sala di registrazione, trasformata in un nuovo strumento al fianco di violini, corni, sassofoni, oboe (*I'm Waiting For The Day*) e voci angeliche che si intrecciano indissolubilmente (*God Only Knows*: il capolavoro all'interno del capolavoro). Lascia senza fiato, anche, la continua cura del particolare: il campanello di una bicicletta in sottofondo in *You Still Believe In Me*, la cinematica evoluzione di *Let's Go Away For A While* e della title track, il suono volutamente *rétro* di *I Know There Is An Answer* (ripreso, poi, in *Hang On To Your Ego*), i tempi che cambiano in *Here Today*, la "voce" dei cani di Brian - Banana e Louie - sul finale di *Caroline, No*. Per farla breve, la perfezione assoluta: un sacrilegio non possederla e custodirla molto, ma molto, gelosamente.

BEASTIE BOYS

Licensed To Ill
(*Def Jam, 1986*)

Come accadrà un lustro dopo con *Nevermind*, già dal primo brano di *Licensed To Ill* è chiaro che ci si trova in presenza di un lavoro epocale. C'è molto *teen spirit* (sebbene non della tormentata qualità che avrà quello di Cobain; opposto anzi) in *Rhymin & Stealin'*. Un titolo programmatico: le tre bestioline *rimano* su basi campionate e dunque *rubate*. Un colpo di genio: mettere insieme il ritmo e le tecniche dell'hip hop con i riff chitarristici del rock più greve. *Licensed To Ill* è un ciclone che travolge gli USA. Musicale: se *The New Style*, *Paul Revere*, *Hold It Now, Hit It* inclinano verso l'hardcore nell'accezione hip hop del termine, risultando così poco invitanti per i ragazzini bianchi (e magnifiche per i neri), il resto del programma li fa impazzire. *Rhymin & Stealin'* è distillato di Sabba Nero, le scansioni alla AC/DC di *Fight For Your Right To Party* e *No Sleep Till Brooklyn* testosterone puro, le cantilene dementi di *She's Crafty* e *Girls* un anticipo della *weltanschaung* dei filosofi a venire Beavis & Butt-Head. Di costume: per la prima volta il pubblico bianco si accosta in massa all'hip hop e quello nero adotta dei bianchi. Per una certa America, una faccenda intollerabile.

BEASTIE BOYS

Ill Communication
(*Grand Royal/Capitol, 1994*)

Otto anni separano i monellacci politicamente scorretti, ubriachi di Budweiser e di fica, dell'incendiario *Licensed To Ill* dal gruppo di nuovo idolatrato dal pubblico (quest'album va dritto al numero uno negli Stati Uniti) e in più ora santificato pure dalla stampa - e non solo per meriti musicali: anche per l'impegno non posticcio sul fronte di cento giuste cause - di *Ill Communication*. Il brusco cambio di coordinate di *Paul's Boutique*, dalle rime su impianto hard rock del debutto a un hip hop duro e puro, senza quasi chitarre, è stato un suicidio commerciale ma ha giovato molto alla credibilità artistica del trio. *Check Your Head* è riuscito nel miracolo di farsi mediano fra i predecessori. Lo imita *Ill Communication*, con una scrittura ancora più convincente e belle sbandate etnopsichedeliche.

BEATLES

Rubber Soul
(*Parlophone, 1965*)

Un album di svolta, non solo per i *Fab Four*, ma pure per il concetto universale di pop, che queste canzoni hanno la capacità di forgiare ex-novo. Nel 1965 Paul, John, George e Ringo sono ancora i simpatici ragazzi di *Love Me Do* (hanno ricevuto l'MBE direttamente dalla Corona Inglese e il concerto allo Shea Stadium è uno degli apici di tour sempre più massacranti): già nella copertina dell'lp, però, i loro volti si allungano, i caratteri grafici si sformano e la psichedelia irrompe senza mezzi termini né tante cortesi cerimonie nell'immaginario dei suoni.

Rubber Soul è il capolavoro beatlesiano: il suo eclettismo e i suoi influssi sul contemporaneo e sul futuro, anche lontano, lo rendono un manuale irraggiungibile su come scrivere pezzi inventivi, obliqui e nello stesso tempo classici senza rinunciare a una briciola del proprio carattere. Le forme sono ancora abbastanza raccolte rispetto ai lavori che verranno, ma l'energia rock'n'roll dell'avvio di *Drive My Car* (Paul), la vicenda di sesso occasionale rivoltata su un folk-acido di *Norvegian Wood* (col sitar di Harrison) e la meravigliosa madeleine intinta nelle vie di Liverpool da John in *In My Life* sono atti artistici e poetici assoluti, che entrano di diritto nella grande storia sonora dello scorso secolo. A fianco ci sono i momenti romantici e senza tempo - il *dolce stil novo* della canzone d'amore - di *Michelle* e *Girl*, il surrealismo lennoniano di *Nowhere Man* e una attenzione allo studio di registrazione (concertata da George Martin) che nuovamente sarà la cifra di tutto il percorso successivo per i quattro, c'è la crescita

compositiva di George (*Think For Yourself*,ma soprattutto *If I Needed Someone*). Di un soffio superiore a *Revolver*, a nostro avviso, perché meno legato al momento, alle mode della percezione *inedita* a tutti i costi, il disco resta una pietra miliare, un promontorio da cui guardare con superiorità la *popular music*, consapevoli di trovarsi, probabilmente, sulla vetta più alta di tutte.

BEATLES

Revolver
(*Parlophone, 1966*)

Nella dicotomia tra i Beatles come quattro ragazzini intelligenti dei primi ‘60 con cui fare uscire le proprie figlie il sabato sera e i Beatles come gruppo di fine ‘60 che, benedetti dalla genialità, implodono in loro stessi e giocano con gli abissi psiconautici, potremmo vedere *Revolver* come un lavoro di significativo *trapasso*. Anche la copertina-collage di Klaus Voormann sembrerebbe confermarci l’ipotesi di una formazione appesa tra le foto rassicuranti del suo passato e qualcosa che si sta muovendo strisciante tra esse. Le quattordici canzoni che ci traghettano verso *The White Album* e si appaiano a *Sgt. Pepper’s* sviluppano definitivamente una concezione della musica, soprattutto in studio, che poi non sarà mai più la stessa. Si accentuano le differenze fra i compositori (un McCartney sempre più colto, che qui scrive la sua fuga/capolavoro, *For No One*; un Lennon al vertice dell’indolenza acida con *I’m Only Sleeping*) e Harrison diviene a tutti gli effetti l’orientalista della band (*Love You To*). Leggermente più disomogeneo di *Rubber Soul*, arricchito dalla summa psichedelica di *Tomorrow Never*

Knows questo album è un vero e proprio happening creativo, ben poco scalfito dallo scorrere del tempo.

BEATLES

Sgt. Pepper's
Lonely Hearts Club Band
(*Parlophone, 1967*)

Dopo aver esplorato la forma canzone in tutti gli angoli in cui poteva essere illuminata, dopo avere utilizzato lo studio di registrazione come media nel senso contemporaneo del termine, i Beatles offrono tredici nuovi movimenti, cinque dei quali (*Lucy In The Sky With Diamonds*, *Getting Better*, *She's Leaving Home*, *With A Little Help From My Friend*, *A Day In Life*) entreranno nella memoria collettiva. Per gli amanti della dietrologia, ci sono situazioni come il basso di McCartney registrato altissimo, le derive allucinatorie di Lennon, un crescente distacco tra le quattro personalità che lascia intravvedere la futura dissoluzione del quartetto attraverso le suite pluridirezionali di *Abbey Road*. Sono solo considerazioni *a posteriori*, mentre la sostanza è quella di un caposaldo collage-pop senza grandi paragoni.

BECK

Mellow Gold
(*Bong Load/DGC, 1994*)

Immaginate di aver messo Syd Barrett a vivere in un ghetto di qualche metropoli americana e di avergli fatto sentire, in maniera intensiva, rap, hip hop e anche un pizzico dell'eredità attuale delle Mothers zappiane, unito a buone dosi di musica roots. In Beck Hansen (Los Angeles, 1970, figlio d'arte) il gusto per la psichedelia e il folk stralunato trovano una incarnazione entusiasmante. In generale, nella scia del pop d'autore, quella che nel tempo ha generato talenti al di qua e al di là dell'Oceano (qualche nome: Costello, Bacharach, Hazlewood), si insinua un interesse inedito per gli strumenti artigianali della tecnologia, soprattutto quelli analogici.

È chiaro, nella coralità di pezzi come *Derelict* o *Tropicalia* c'è molto di più di qualsiasi riferimento "puro": essenzialmente, una curiosità inesausta per tutto ciò che si muove musicalmente e un talento di scrittura toccato dalla mano di Dio. Beck è un personaggio modernissimo e per certi versi arcaico, un raccordo sicuro fra le esperienze del passato e le manipolazioni attuali, l'ultima grande figura che sa sposare le tradizioni country-blues con inflessioni di ogni tipo, partendo dagli scossoni del post punk. Pratica *taglia-e-cuci* underground e "autogestione", che si svilupperà nel tempo con album quali *Stereopathetic Soul Manure* (1994) e vedrà confronti altrettanto interessanti con le origini in *One Foot In The Grave* (in realtà le primissime incisioni del Nostro) e *Odelay* (1996). Abbiamo scelto l'album d'esordio dell'artista americano: innanzitutto, perchè vede la nascita di una vera e propria attitudine diversa nel concepire la musica rock, che potremmo definire senza grandi rischi *epocale*. Poi, perchè raccoglie veri e propri inni generazionali: dal quadro indolente di *Loser* e dalle sincopi di *Beercan* al folk urbano di *Pay No Mind (Snoozer)*, il garage di *Fuckin' With My Head*

(Mountain Dew Rock), la rudezza romantica di *Nitemare Hippy Girl*. Capolavori di praticantato psichedelico in piena frammentazione dell'unità estetica sonora.

BELLE AND SEBASTIAN

The Boy With The Arab Strap
(*Jeepster, 1998*)

La piccola orchestra pop radunata intorno al talento di Stuart Murdoch sembra ora possedere quel *quid* in più che occorre per affrancarsi dal ruolo di oscuro oggetto di culto nel quale era stata consacrata dai primi due splendidi album - *Tigermilk* e *If You're Feeling Sinister* - e da una manciata di ottimi ep. I brani sono qui di livello pari - anche se appena più calibrati e meno folk - a quelli delle opere citate, ma le coloriture orchestrali, a metà strada tra Gainsbourg e i Love, con i timidi cenni di bossanova e con il curioso esperimento lounge-jazz di *A Space Boy Dream* firmato dal bassista Stuart David, aprono nuovi orizzonti. Per molti è l'album della scoperta: i neofiti possono contare sulla penna di Murdoch, che intarsia racconti in miniatura sospesi tra malinconia e ironia e intriganti come non se ne vedevano dai tempi degli Smiths, e su un gruppo che sa fare della semplicità (melodica e armonica) un'arma micidiale. Lo testimoniano l'irresistibile *Sleep The Clock Around*, spruzzata di tenue vernice elettronica, la title-track ballabile e naïf, la vaporosa *Ease Your Feet In The Sea*. Uno splendido pop d'altri tempi incastonato nel presente.

CHUCK BERRY

The Chess Box
(*Chess, 1989*)

Gran parte di quello che per quarant'anni è stato identificato come rock'n'roll, codificato attraverso un determinato numero di battute, un preciso modo di suonare i riff e una certa quadratura metrica, può essere ricondotta all'esplosione creativa del giovane Chuck Berry, nato nel 1926 a St. Louis e trasferitosi a Chicago a metà dei Cinquanta per fissare alcuni canoni fondamentali del genere validi ancora oggi. Di dieci anni più anziano di Elvis, Buddy Holly e Jerry Lee Lewis, Berry sapeva due o tre cose sull'uso della chitarra elettrica e su come si scrive un testo che batta il tempo in tre minuti al pari della vera sezione ritmica. Saranno pure state semplici canzoncine per sedicenni, ma *Maybellene*, *Thirty Days* e *Roll Over Beethoven*, l'inizio di Berry alla Chess, stabilivano le coordinate espressive di un suono già abbozzato pochi mesi prima. Non c'è padre del rock'n'roll che possa vantare la quantità di canzoni archetipiche che Chuck Berry scrisse nella sua stagione più feconda. Autore raffinato ed eccezionale performer, Berry riuniva l'ironia del "passo di papera" (*Too Much Monkey Business*, *Johnny B. Goode*, *Carol*), il candore dell'adolescenza (*School Day*, *Sweet Little Sixteen*, *Little Queenie*) e un modo consapevolmente "adulto" di trascrivere il blues e l'hillbilly a uso della nuova gioventù (*Downbound Train*, *Drifting Heart*, *Havana Moon*). La sua enorme statura compositiva gli permise di saltare il cavallo del decennio e sconfinare nei '60, unico tra i suoi colleghi dei primordi, con altri classici imperituri come *Thirteen Question Method*, *Come On*, *You Never Can Tell*, *Promised Land* e *No Particular Place To Go*. In questo box triplo della Chess sono allineate settantuno canzoni, comprese le diciassette citate, che vanno dal 1955 al 1973. L'opera omnia di Chuck Berry corrisponde in larga parte al senso profondo del rock'n'roll, alla sua capacità di rompere gli schemi, pur facendosi esso stesso schema, e di rinascere ogni volta dalle sue ceneri. Nessun'altra forma di comunicazione ha saputo sfidare il tempo come ha fatto il rock'n'roll e buona parte del merito è di chi ne ha costruito le fondamenta: un gruppetto di operai specializzati, in mezzo ai quali Berry giocava il ruolo del capomastro.

BIG BILL BROONZY

Where The Blues Began
(*Recall, 2000*)

Curioso percorso all'inverso rispetto alla Storia quello compiuto da William Lee Conley Broonzy, che già nelle prime incisioni per la Paramount del 1927 si faceva accompagnare da un secondo chitarrista e che per tutti gli anni '30 e '40 registrò alla testa di gruppi variamente composti e regolarmente ottimi ponendo le basi del blues elettrico. Salvo poi reinventarsi artista folk per un pubblico bianco e *liberal* nel decennio seguente, cogliendo un buon successo pure in Europa come vessillifero di un'arcaica e arcadica purezza. Un'improbabile autobiografia, uscita nel 1955 (tre anni prima della morte, sessantacinquenne), ne accresceva il mito ma rendeva un cattivo servizio alla sua memoria, facendo dimenticare la grande carica innovativa espressa nella prima parte di carriera, adeguatamente sviscerata da questo doppio cd a medio prezzo.

BIG BROTHER & THE HOLDING COMPANY

Cheap Thrills
(*Columbia, 1968*)

Cosa sarebbe *Cheap Thrills* se lo avesse cantato qualcun altro? Un buon disco moderatamente acido, pieno di divagazioni superflue e di prolissità strumentistiche. Starebbe, insomma, nella media dei lavori assemblati nella baia di San Francisco in quell'anno cruciale che è il 68, che in America si identificò con un'ingenua e transitoria stagione dell'amore e della libertà anarchica, della deresponsabilizzazione cioè (quindi, tutt'altro che di ragione politica si tratta). Il fatto però è che *Cheap Thrills* venne cantato da Janis Joplin, e questo cambia totalmente la prospettiva. Sebbene le trame sonore siano invecchiate spargendosi di rughe, mostrando oggi chiari segni di affaticamento, la voce di quella ragazzina texana brufolosa è ancora la cartavetrata dell'autodistruzione, dell'inadeguatezza esistenziale, della disperata richiesta d'aiuto. Altro che consapevolezza politica. La genitrice di tutte le *riot grrrls* è suo malgrado un'icona, proprio lei che non voleva essere altro che la salvatrice di se stessa. Quando aggredisce *Summertime*, *Piece Of My Heart* e *Ball And Chain*, quello che le sta sotto sparisce. E resta solo lei, afflizione allo stato puro, energia sempre sul punto di bruciare. Ciò che fu, per un ago sbagliato, il 4 ottobre del 1970.

BIG STAR

3rd
(*PVC, 1978*)

Come passare da un primo posto in classifica a uno di tassista (in tale veste ebbe a conoscere il Nostro uno sbalordito Peter Buck), in poche, semplici lezioni. O di uomo delle pulizie (Paul Westerberg, che gli ha dedicato una canzone, se lo trovò davanti scopa in mano). Volete sapere come si fa? Chiedete ad Alex Chilton che oggi, fra una rimpatriata dei Big Star e una dei Box Tops, se la cava meglio che a metà ’80 ma non troppo. Caso esemplare di discesa dagli altari alla polvere compiuta tuttavia in gloria. Subito in cima al mondo: il primo 45 giri con lui - sedicenne! - al canto dei Box Tops, gruppo di Memphis di e per adolescenti, va al numero uno negli USA nel 1967. *The Letter* è una deliziosa canzoncina in bilico, come il resto del repertorio, fra beat e soul. Da lì al ’69 i Box Tops mettono in fila quattro lp, molti 45 giri e un bel po’ di altri successi. È quasi tutta farina del sacco dei produttori Dan Penn e Spooner Oldham, però, e di ciò Alex non è contento. Via! Vita nuova. Fa comunella con il quasi coetaneo Chris Bell e dà vita ai Big Star. Sembrerebbe un matrimonio in paradiso fra un altro Lennon (Alex) e un nuovo McCartney (Chris), ma è il tipo di nozze di cui le strade dell’inferno sono lastricate. Il titolo ottimista di *#1 Record* si rivela sensazionalmente fallace. Prodigio di power-pop mediano fra Kinks e Byrds, fa impazzire la critica ma non vende nulla. Bell abbandona (morirà giovane e infelice). I superstiti approntano *Radio City*: un altro misconosciuto capolavoro. Alla fine Chilton resta solo con il batterista Jody Stephens. È deciso. Farà il disco più commerciale della sua carriera. Che strada facendo, fra chitarre ancora canterine e qualche intarsio di fiati, si trasforma in un drogato peana alla depressione suadente come non se ne sono mai uditi d’altri. I This Mortal Coil ne tireranno fuori *Holocaust*, Jeff Buckley *Kanga Roo*. *3rd* è l’album soul che i Velvet Underground non hanno mai inciso. Nessuno vorrà pubblicarlo. Uscirà con quattro anni di ritardo.

BJÖRK

Debut
(*One Little Indian, 1993*)

Ecco gli scherzi del tempo: quanti avrebbero scommesso che la piccola cantante degli esili e strambi e altrettanto piccoli Sugarcubes sarebbe diventata grande, così grande da uscire dal suo corpo e starsene lì nell'aria, sopra tutto e tutti, come una sorta di entità immateriale? In breve, da quel 1993, nessuno si sarebbe più ricordato del bizzarro gruppo islandese in cui mosse i primi passi la Björk che poi sarebbe arrivata all'Oscar in tutt'altra veste. *Debut* non è propriamente l'esordio solista della signorina Gudmundsdottir (quanto la ringrazieremo per aver omesso un cognome così impronunciabile), essendo stato preceduto da un lavoro realizzato in trio e in patria su sfondi jazz, *Gling-Glo*, ma è tutta Björk con tutta la sua anima colta in uno scoppio di eccitazione. Dall'inarrivabile leggiadria di *Venus As A Boy* alla dance pensante di *There's More To Life Than This* (non sembra

un’anticipazione del tema vitale che costituirà la lettera cinematografica di *Dancer In the Dark*?), fino ai toni favolistici e soffusi di *Like Someone In Love*, l’album scorre febbrilmente danzando in club allora non così affollati e stabilendo i termini di un modo di contaminare che farà adepti in quantità. Una miriade di effetti sonori, beat elettronici, archi e voci filtrate si intersecano in quest’algida forma di canzone volatile eppure concretissima, strutturalmente sghemba ma sempre facilmente intelligibile. Accanto alla ragazza che finalmente sbocciava, stanno acquattati un numero di musicisti impressionante, di cui ricorderemo almeno Talvin Singh e David Arnold, ognuno alle prese con una serie di marchingegni freddi all’uso e caldi nell’impasto finale. Alcune tracce, in verità, non sembrano aver superato brillantemente la prova del tempo, sorpassate nel mentre da soluzioni ancor più elaborate anche dalla stessa Björk, ma il fascino del debutto (o quasi) si conserva immutato. Soprattutto per la bellezza deviata e angolosa della voce, che resterà inimitata. Forse per sempre.

BLACK FLAG

Damaged
(*SST, 1981*)

All’epoca la MCA, nonostante il contratto già firmato, si rifiutò di distribuire questo primo album dei Black Flag, e riascoltandolo anche vent’anni dopo non è difficile capire perchè: in tutti i suoi quindici episodi di durata media di poco superiore ai due minuti, *Damaged* è infatti un assalto furioso e devastante, un omaggio senza compromessi al rock’n’roll più crudo e acido la cui sofferenza non ha però mai il sapore della resa. Preferito di un

soffio all'altro grande capolavoro del primo hardcore-punk d'oltreoceano, *Rock For Light* dei Bad Brains, l'esordio della compagine losangelina che ha visto crescere nelle sue fila Henry Rollins è, molto semplicemente, un testo sacro del rock *estremo*, inteso nel senso di *cattiveria* oltre che di rapidità di esecuzione. E anche se in seguito il gruppo guidato da Greg Ginn - *deus ex machina* della SST, la più importante etichetta indipendente americana del decennio - e Chuck Dukowski si orienterà verso un non meno violento crossover *ante litteram*, è su pezzi come *Six Pack*, *Rise Above*, *Police Story*, *TV Party*, *Thirsty And Miserable* o *Gimmie Gimmie Gimmie* che è saldamente piantata l'asta della *bandiera nera*.

BLACK HEART PROCESSION

2

(*Touch And Go, 1999*)

The Black Heart Procession, nati da una costola dei Three Mile Pilot, sono indubbiamente una delle realtà più preziose emerse dal sottobosco indipendente americano nei '90. Tre album che s'intitolano *1*, *2* e *Three*, confortati da una crescente messa a fuoco delle urgenze espressive, costituiscono una discografia perfettamente unitaria per intenti e natura. *2* resta forse quello più *denso*, grazie a una fatata sequenza di canzoni suonate in apnea. E da ascoltare senza prender fiato, come stando sott'acqua al buio in mezzo a un grande oceano americano di tempo e storia, di suoni prodigiosamente in equilibrio tra antico e moderno, di estenuanti lentezze condotte con un senso dell'epica tutt'altro che ridondante. Con una sega a nastro, un pianoforte verticale, un organo a pompa e un cuore ancora da bruciare.

BLACK SABBATH

Paranoid
(*Vertigo, 1970*)

Passati quasi indenni attraverso varie fasi di revisionismo storico, i Black Sabbath del triennio 1970-1972 sono giustamente reputati una band-cardine del rock *pesante*, in virtù dell'influenza esercitata su numerose correnti musicali poi emerse (dal dark al grunge alle frange "sataniste" del moderno metal). Al di là di ciò, e delle sue bizzarrie estetico-concettuali, l'ensemble guidato dal cantante Ozzy Osbourne e dal chitarrista Tony Iommi ha comunque il merito di aver firmato molti inni dell'hard più cupo e convulso, almeno tre dei quali - *War Pigs*, *Iron Man* e la granitica *title-track* - contenuti in questo secondo album, salito fino in cima alle classifiche d'oltremanica. Il tempo lo ha alleggerito e ne ha smussato gli spigoli, senza però soffocarne l'intensità e il fascino malsano.

BLASTERS

Hard Line
(*Slash, 1985*)

Prendete il miglior cantante rock'n'roll del dopo-Elvis, un irruente chitarrista cresciuto a hillbilly e blues, una macchina ritmica perfetta, spolverate con una focosa attitudine punk e avrete i Blasters. Nessuno può dire di aver aggredito il rock'n'roll come fecero i fratelli Alvin nella Los Angeles fremente dei primi anni '80. Dopo gli scoppi incontrollati dei primi tre dischi, i ragazzi si fecero adulti per *Hard Line*. Subito dopo, si separarono. Dispiacque, perché l'album sembrava poter aprire la strada a nuove intriganti soluzioni per la più tradizionale *american music*: country, folk, gospel, doo-wop e rockabilly venivano riletti con un nuovo senso della misura che avrebbe permesso al suono d'invecchiare egregiamente. Provate, oggi, ad alzare il volume su *Dark Night* e *Common Man*. L'effetto è *ancora* micidiale.

BLONDE REDHEAD

Melody Of
Certain Damaged Lemons
(*Touch And Go, 2000*)

I Blonde Redhead, trio newyorkese di residenza ma multietnico di composizione (ne fanno infatti parte i gemelli di origine italiana Amedeo e Simone Pace e la giapponese Kazu Makino), sono stati per anni uno dei segreti meglio custoditi della scena underground americana. I loro primi quattro album, infatti, pur suscitando un buon riscontro critico, non hanno mai oltrepassato lo status di dischi di culto. Con *Melody Of Certain Damaged Lemons* le cose potrebbero essere cambiate per sempre, visto che il disco smorza un po' i toni "sonici" delle uscite precedenti - intriganti ma non del tutto personali - in favore di una sensibilità pop questa volta senza dubbio originale. Anche gli episodi più cattivi, con l'eccezione di *Mother*, lasciano infatti una scia melodica obliqua ed estremamente fascinosa; e, con tali presupposti, conta alla fine ben poco il fatto che la linea di pianoforte che caratterizza *For the Damaged* (eseguita da Toby Christensen dei Black Heart Procession, l'altra grande band del fine millennio statunitense) sia ripresa pari pari da Schumann. Con questo lavoro i Blonde Redhead hanno a modo loro creato un precedente dal quale il pop del futuro, indie o non indie, non potrà fortunatamente prescindere.

BLUE OYSTER CULT

On Your Feet
Or On Your Knees
(*Columbia, 1975*)

Tre brani dal primo album omonimo, tre dal secondo *Tyranny And Mutation*, tre dal terzo *Secret Treaties* e tre inediti, fra i quali le riletture - entrambe indicative delle radici della band - di *I Ain't Got You* (Jimmy

Reed) e *Born To Be Wild* (Steppenwolf): così è composta la scaletta di *On Your Feet Or On Your Knees*, documento del primo vero tour americano dei Blue Oyster Cult e ultimo atto prima della loro "svolta" dall'hard cupo e ossianico delle origini a quello più morbido e prevedibile sviluppato da *Agents Of Fortune* in poi. Forte del talento dei tre chitarristi Buck Dharma, Allen Lanier ed Eric Bloom (anche cantante), il combo di Long Island trovava la sua dimensione ideale sul palco, destreggiandosi con abilità tra riff pesantissimi, soluzioni melodiche di più ampio respiro, inevitabili citazioni blues e inconsapevoli (?) accenni di heavy metal; e questo live, in formato doppio vinile con copertina apribile come da consolidate tradizioni Seventies, fotografa con perfetta messa a fuoco il momento cruciale di un gruppo dotato di grande personalità. E ancora capace di colpire e suggestionare, sebbene il tempo abbia impietosamente scavato qualche ruga sul (nobile) volto delle sue canzoni.

BLUR

Parklife

(*Food/Emi, 1994*)

Non ti aspetteresti mai da un gruppo che si presume faccia del brit-pop da un'angolazione colta un inizio così buffo, così *sciocchino*. E invece succede che pare di entrare dalla porta sbagliata. Presto, tuttavia, *Girls & Boys* virerà in uno strano incrocio di Devo e Talking Heads e qualcos'altro che continuerà a sfuggire. Quel qualcos'altro è oggi la vera cifra dei Blur, definitivamente molto più di un gruppo *brit*. È il surplus di lucida follia che li distanzia dalla gran massa di gruppi di genere ponendoli in una posizione

di brillantezza privilegiata. *Parklife* continua a farsi prefeerire a *13*, che certamente è più maturo e compiuto, per quel senso d'impulsiva anarchia che sembra percorrerlo in ogni solco. La band di Colchester si prese la licenza di svicolare le responsabilità schernendole con una serie di squisitezze ondulanti, e spesso deraglianti in forme dadaiste di cabaret mitteleuropeo. La tanta ironia dell'album in questione verrà in futuro affossata dalla presa di coscienza della propria unicità nel panorama pop britannico, così che i Blur prenderanno a considerarsi molto sul serio a discapito della freschezza contagiosa che abbonda in *Parklife*, disco immensamente più semplice dei suoi successori, almeno dal punto di vista concettuale. Non contiene, ad esempio, le durezze dell'album omonimo e del già citato *13*, né quelle medesime ambizioni intellettuali. Qua, piuttosto, spira l'arietta di una gran bevuta sofisticata, vissuta a bocca e occhi spalancati come in una piccola ribellione da teenager. Albarn, Coxon, James e Rowntree sono al massimo del divertimento spogliato di grandi scrupoli artistici e questo consente loro di cazzeggiare citando i Kinks e i Beatles e i Buzzcocks e i Jam e Bowie e gli amatissimi Smiths, fregandosene al contempo delle risibili rivalità con gli Oasis. Nessuno dei quattro è un mostro di bravura tecnica, e il solo Coxon forse lo diventerà (pur se con esiti contradditori), ma nessuno per capriccio cercherebbe l'accademia in *Parklife*. Che è invecchiato bene, nonostante i ragazzacci del college abbiano fatto carriera e siano diventati personcine rispettabili.

BO DIDDLEY

The Chess Box
(*Chess, 1990*)

Ellas McDaniel avrebbe potuto essere un bluesman nella Chicago dove si era trasferito nel 1935, a sette anni, dal natio Mississippi. Assunto lo pseudonimo Bo Diddley, ha invece inventato un suo stile fatto di ritmi ipnotici, ruvidezze chitarristiche e influenze africane e latine: lo si chiamò "Bo Diddley Beat", ma molti sostengono non a torto che in quelle canzoni così torbide e rabbiose - almeno per gli standard dell'epoca - risieda lo spirito inquieto del vero rock'n'roll destinato di lì a poco a manifestarsi al mondo.

Lanciato dalla Checker/Chess contemporaneamente al più potabile Chuck Berry, il chitarrista debutta nel 1955 con *Bo Diddley* / *I'm A Man* e quindi inanella una serie di brani di scarso successo commerciale ma straordinariamente influenti sulle sorti del rock a venire (solo per citarne alcuni: *Bring It To Jerome*, *Diddy Wah Diddy*, *Who Do You Love*, *Cops And Robbers*, *Mona*, *Hush Your Mouth*, *Willie And Lillie*, *I'm Sorry*, *Crackin' Up*), chiudendo i '50 con quella *Say Man* che sarà il suo unico hit da Top 20. E proprio a quel periodo è largamente dedicata questa ricca (quarantacinque episodi) antologia, che peraltro apre ampie finestre sul non meno convincente repertorio dei '60; e che dimostra senza timore di smentita a chi i vari Rolling Stones, Animals, Yardbirds e tanti altri debbono praticamente *tutto*.

DAVID BOWIE

Ziggy Stardust
(*RCA, 1972*)

Ziggy Stardust (titolo completo: *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*) è per Bowie, reduce da quell'*Hunky Dory* che celebrava la New York di Warhol e dei Velvet - il disco della consacrazione. Si tratta nel contempo di una riflessione sullo spirito adolescenziale del rock'n'roll, inscenata - è proprio il termine giusto - attraverso la vicenda dell'androgino alter ego del musicista: Ziggy Stardust, appunto, pop-star venuta dallo spazio che fa dell'ambiguità sessuale il proprio credo e che finisce per diventare vittima del successo (il *rock'n'roll suicide* del brano conclusivo). L'ascesa e la caduta sono illustrate dall'istrionismo vocale del camaleontico Bowie, non ancora Duca Bianco ma icona dell'eccesso, ben supportato da quegli Spiders From Mars il cui marchio è rappresentato dagli inconfondibili riff di Mick Ronson. Le canzoni rileggono le soluzioni essenziali e immediate del *glam* alla luce di una maggiore aggressività, molto vicina al rock delle origini. Tra di esse, alcune delle migliori che Bowie abbia mai scritto: *Soul Love*, *Moonage Daydream*, *Starman*, *Ziggy Stardust*. L'invito che appare in copertina, di suonare l'album al massimo volume, sembra essere ancora valido.

DAVID BOWIE

Heroes
(*RCA, 1977*)

Una figura camaleontica, che continua ad attraversare le scene del rock mondiale in maniera imprevedibile. Gia alla (piccola ribalta) nell'era beat-psichedelica inglese, dotato di una propensione incredibile per travestimenti, recite e dichiarazioni "a sensazione" (*Changes*, per esempio, 1972: bisessualità esibita o necessità di attirare l'attenzione dello show-business?), David Bowie ha introdotto nell'estetica del rock una figura mutagena, che ha mescolato le carte piuttosto che distribuirle in maniera canonica. Al di là dei cliché *esterni*, però, il *Duca* è soprattutto un grande musicista e un altrettanto grande *stilista* dei generi: ne ha attraversato molti - dalla psichedelia al glam alla dance al soul - e ne ha pure inventato alcuni, nel bene e nel male.
Heroes arriva dopo una serie di pastiglie multicolori e fantascientifiche come *Space Oddity* e *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, il coinvolgimento ad hoc nel film *L'uomo che cadde sulla terra* di Nicholas Roeg, la peregrinazione da Londra a New York e Los Angeles, l'ultimo rifugio a Berlino Ovest, dove si avvia una celebre collaborazione con Brian Eno. Preceduto da *Low* e seguito da *Lodger* è la parte centrale della cosiddetta trilogia berlinese, arricchito dall'apporto chitarristico di Robert Fripp: contiene un inno immarcescibile ed epico come *Heroes*, ma dimostra soprattutto l'intelligente *songwriting* del binomio Bowie/Eno, formulato su una "pop-art sintetica" che ha fatto scuola. Piuttosto che mescolare la forma-canzone e la sperimentazione "alla tedesca" i due dividono, come era accaduto in *Low*, le parti cantate dagli affreschi strumentali: scelta di una dialettica a distanza, che funziona ancora egregiamente dopo quasi venticinque anni. Così, rigore metronomico e furore elettrico, romanticismo e decadenza si incontrano e regalano un capolavoro irripetibile, almeno per l'ex-Ziggy, che guarderà poi al proprio passato e

invecchierà abbastanza in fretta, nonostante i ripetuti lifting dei decenni successivi.

BILLY BRAGG

Talking With The Taxman About Poetry
(*Go! Discs, 1986*)

Inglese, comunista, ridotto a chiedersi a quarant'anni se è meglio "votare rosso per me o verde per mio figlio", Billy Bragg è una figura atipica nel folk degli '80. Frequentatore del pop e dei circoli politici più a sinistra del Labour Party, Bragg è uno che prende la valigia e va a suonare a Mosca, va a New York in cerca del fantasma di Woody Guthrie, si fa fotografare accanto al busto di Majakovskij e tenta perfino di *parlare di poesia con l'esattore delle tasse*. Mai didascalica né sloganistica, la sua musica è uno scudo eretto contro la grettezza umana e l'avidità dei potenti. In questo disco, la sua poesia tocca vertici sublimi in *Greetings To The New Brunette*, *Levi Stubbs' Tears*, *There Is A Power In A Union* e *Help Save The Youth Of America*. Canzoni che non si dovrebbe mai smettere di ricordare.

EDGAR BROUGHTON BAND

Wasa-Wasa
(*Harvest/EMI, 1969*)

Nell'ampio e variopinto panorama degli *spostati creativi* operanti nella Gran Bretagna ormai post-lisergica a cavallo tra '60 e '70 (si pensi agli High Tide, ai Pink Fairies, al Crazy World Of Arthur Brown, ai capiscuola Deviants), l'ensemble guidato dai fratelli Edgar e Steve Broughton visse un breve momento di gloria critica e commerciale grazie alla forza d'urto e alla stravaganza del suo cocktail di blues mutante e rock psichedelico, sospeso come per magia (nera) tra allucinata evocatività e lancinante crudezza. Primo di cinque album editi con il marchio Harvest, *Wasa-Wasa* fotografa al meglio uno stile inquadrabile nel rock *free form*, fatto di lunghe e contorte cavalcate ritmico-chitarristiche e canto a metà strada fra inno epico e delirio. Molto, molto più *a sinistra* dei Black Sabbath.

JAMES BROWN

Live At The Apollo
(*King, 1963*)

Doveste mai avere problemi di udito, non disperate per il futuro. Potrete sempre fare i discografici e difficilmente potrà andarvi meglio e insieme

peggio che a Syd Nathan, boss fra metà ’50 e metà ’60 della King: uno dei più formidabili e fortunati cretini della storia dell’umanità. “La peggiore cagata che abbia mai ascoltato”, sentenziava nel 1956 riguardo a *Please, Please, Please*, 45 giri d’esordio dei Flames di James Brown da lui pubblicato solo per dimostrare a chi li aveva scritturati che di musica non capiva niente. Squisito ossimoro (una ballata dal passo sostenuto), il brano volava subito nei Top 10 della classifica R&B. Sei anni e innumerevoli successi dopo - una collana di classici bastante a definire i canoni di soul, funky ed errebì, nessuno dei quali lo aveva convinto - il pervicace imbecille negava a Mr. Dynamite i soldi per registrare un live che documentasse uno spettacolo al top dell’efficacia e della popolarità. James Brown faceva allora da solo, affittando l’Apollo Theater di Harlem e mettendo su nastro una selezione mozzafiato della settima serata che doveva poi purtroppo consegnare allo stesso Nathan. Fra i giovani americani sarà il secondo album più venduto del 1963, dopo *Surfin’ USA* dei Beach Boys.

ROY BROWN

Good Rockin’ Tonight
(*Rhino, 1994*)

Infinita la diatriba sulla nascita del rock'n'roll. Fra le varie scuole di pensiero ve n'è una che sostiene che la prima canzone a potere essere così etichettata sia quella che intitola questa raccolta, datata 1947 ed entrata a più riprese in classifica nei due anni seguenti e in più versioni, quella del Nostro e quella di Wynonie Harris. Siccome la vita sa essere beffarda, quando nel 1954 Elvis la riprendeva sul suo secondo singolo Roy Brown aveva già imboccato la china discendente e ne era conscio abbastanza da uscirsene con un brano chiamato *Ain't No Rocking No More*. Si ritaglierà ancora scampoli di gloria con la *Let The Four Winds Blow* portata al successo da Fats Domino nel 1957 e con ritorni alla ribalta nel 1970 e nel 1981, a pochi mesi dalla morte, ma il meglio della sua produzione si situa a cavallo fra i '40 e i '50.

JACKSON BROWNE

Late For The Sky
(*Asylum, 1974*)

È stato *l'anima candida* della West Coast dei '70, Jackson Browne: un cantautore dall'approccio evocativo che, partito come da copione con un linguaggio musicale essenzialmente acustico, si è poi avvicinato a trame più rock, senza peraltro rinnegare quella "gentilezza" - sottolineata da un canto morbido ma non stucchevole - che a ben vedere costituisce uno degli elementi fondamentali della sua poetica. *Late For The Sky* è il terzo album del musicista (naturalizzato) californiano, il primo a entrare nei Top 20 e l'ultimo prima dei successi stratosferici di *The Pretender*, *Running On Empty* e *Hold Out*: un disco composto da brani sofferti e malinconici, se non

addirittura intrisi di dolore, che sa però mostrare la luce alla fine del tunnel. Ci sono *The Road And The Sky*, *Fountain Of Sorrow* e la splendida *title track*, e soprattutto ci sono l'intensissima *For A Dancer*, dedicata a un amico prematuramente scomparso, e l'indimenticabile *Before The Deluge*, non a caso destinata a diventare un manifesto della musica contro il nucleare: canzoni che carezzando lasciano il segno, e non solo per le invenzioni di quel geniaccio del chitarrista (e molto altro) David Lindley.

JACKSON BROWNE

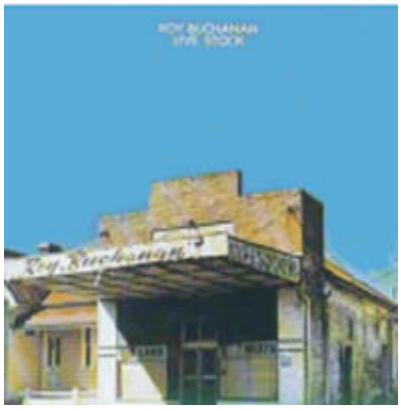
Running On Empty
(*Asylum, 1978*)

Californiano, collaboratore del primo Tim Buckley e songwriter di gran caratura (tra gli interpreti delle sue canzoni ricordiamo almeno Nico, Eagles e Byrds), con *Running On Empty* - un live anomalo, composto da soli inediti

- Jackson Browne scrive un capitolo importante, anche se non il migliore, di una fortunata carriera all'insegna del folk-rock più tradizionalmente statunitense, con chitarre, pianoforte ed efficaci melodie in prima linea. Dalla celeberrima title-track fino alla rilettura di *Stay* di Maurice Williams, questi dieci brani, registrati sul palco come all'interno di stanze d'albergo e bus, rappresentano un'amara quanto realistica riflessione sulla vita *on the road*. Ma, soprattutto, sono a loro modo dei piccoli classici del cantautorato a stelle e strisce, e alla forma - eccellente il contributo dei vari musicisti - affiancano altrettanta sostanza.

ROY BUCHANAN

Live Stock
(*Polydor, 1975*)



Fino a un certo punto la storia di Roy Buchanan è una favola, quella del turnista che si mette in proprio e tale è la fama dei suoi concerti che fa un "tutto esaurito" alla Carnegie Hall, strappando subito dopo un ingaggio a una multinazionale e andando nei Top 100 USA con il primo vero lp. Poi diventa un incubo: esiti artistici e commerciali via via più modesti e una lenta discesa in inferi di alcolismo e tossicodipendenza. Infine, quando un lieto fine sembra incombere con l'ispirazione ritrovata, si fa tragedia: Roy muore "suicidato" nel 1988, in circostanze mai chiarite, nella cella di una prigione della Virginia ove si trova in arresto per guida in stato di ebbrezza. Meglio ricordarlo vivo e dal vivo, con questo disco illuminato d'immenso da una

chitarra tutta grinta e lirismo, in splendido rimpiattino fra blues, jazz e rock'n'roll.

JEFF BUCKLEY

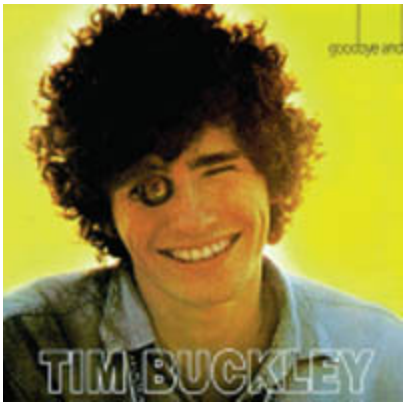
Grace
(*Columbia, 1994*)

Un *navigatore delle stelle*, Jeff Buckley. Come quel padre praticamente mai conosciuto, dal quale ha però ereditato i lineamenti, la sensibilità, il genio creativo e un canto capace di spingersi *dove nessuno è mai giunto prima*; e purtroppo anche la tragica sorte, seppure con modalità diverse, che ha reso questo suo unico, vero album uno straordinario bigliet-to da visita e uno struggente testamento.
Non ha fatto parte di alcuna corrente, Jeff Buckley, e nessuno hai mai avuto il coraggio di provare a seguire la sua scia: è rimasto lì, nella sua orbita solitaria, a guardare il mondo dimenarsi, e dall'alto ha lasciato cadere poche manciate di canzoni meravigliose. Canzoni leggiadre ma profondissime, costruite soprattutto su malinconiche policromie folk-psichedeliche ma a tratti - tra questi solchi, *Eternal Life* - accese di autentico furore rock'n'roll e sempre marchiate da una voce dalle mille sfumature, dolcissima nei sussurri e potentissima nei momenti di maggior tensione; e spinta coraggiosamente tanto *oltre* da farsi all'occorrenza strumento, esaltando la sobria bellezza dei brani qui magicamente catturati in studio dal duttile Andy Wallace.

Grace non è dunque rappresentativo di nulla se non si se stesso: uno di quei rari capolavori che, pur non vendendo milioni e milioni di copie, si scolpiscono nella storia e lì rimangono, inattaccabili e inattaccati dal trascorrere degli anni. Dieci splendide gemme, senza tempo nello spirito e classicamente moderne nei suoni, per quasi cinquantadue minuti di estasi appena velata di inquietudine, con sette composizioni autografe e tre *sentitissime* cover - *Hallelujah* di Leonard Cohen, *Corpus Christi Carol* di Benjamin Britten, la *Lilac Wine* resa celebre da Elkie Brooks e Nina Simone - a dipingere affreschi sonori intensamente visionari. E la prova inconfutabile di un mix inarrivabile di talento e sentimento, che senza la crudeltà di un destino bastardo avrebbe illuminato per chissà quanto la scena rock.

TIM BUCKLEY

Goodbye And Hello
(*Elektra, 1967*)

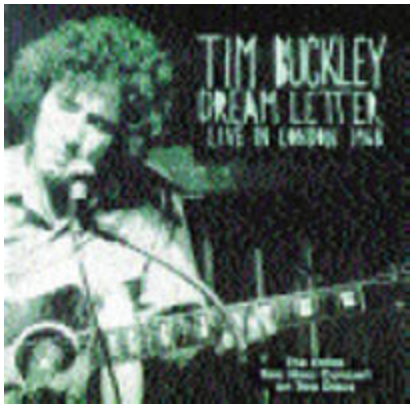


Di quante ottave era fatta la voce di Tim Buckley? E importa davvero sezionarla come si farebbe con un alieno caduto per caso su questa Terra miserevole? La domanda, semmai, dovrebbe suonare così: di *cosa* era fatta la voce di Tim Buckley? Di aria, certamente, di polvere degli angeli e gas del paradiso, ma pure di carne viva. La voce, con quella sovrannaturale estensione timbrica, gli usciva da un buco dell'avambraccio e si librava come un rivolo di fumo galleggiando a mezz'aria e poi semplicemente *svanendo*. Ventotto anni visse Tim, tre meno del figlio che conobbe appena;

otto anni la sua carriera, ma furono giorni così intensi da non poterli sopravvivere. Nove dischi in otto anni e una magia prima crescente poi decrescente e poi, dopo l'*esalazione*, ancora crescente, perché di lui si ricorderanno sempre *Happy Sad*, *Blue Afternoon*, *Lorca*, *Starsailor*, meno volentieri *Greetings From L.A.*, *Sefronia* e *Look At The Fool*. E molto volentieri *Goodbye And Hello*, che è il secondo in ordine cronologico, quello che spinse Tim a osare picchi inesplorati. Più tardi, il giovane Buckley farà con la voce quello che "John Coltrane aveva fatto con il sax, Cecil Taylor col pianoforte e Jimi Hendrix con la chitarra", e lo farà soprattutto nel climax di *Starsailor*, la vetta più alta da cui presto o tardi è necessario scendere. L'ascesa era iniziata proprio da *Goodbye And Hello*, in cui si metteva a frutto il primo incontro con Larry Beckett, che co-firmò brani memorabili come *No Man Can Find The War*, *Hallucinations* e *Morning Glory*. In *Phantasmagoria In Two*, invece, Tim era solo col suo incanto sospeso. Come chiamarlo jazz o folk o pop o anche espressionismo *free-form*? Sarebbe come voler affibbiare un sesso agli angeli. Oggi può sembrare stupefacente, ma anche al tempo non era proprio normale: Tim aveva vent'anni quando disse *arrivederci* (al folksinger convenzionale dell'esordio) e *ciao* (all'intrepido sperimentatore che veniva). Uno che a vent'anni cantava già così, si *consumava* già così, non sarebbe potuto vivere a lungo. Infatti.

TIM BUCKLEY

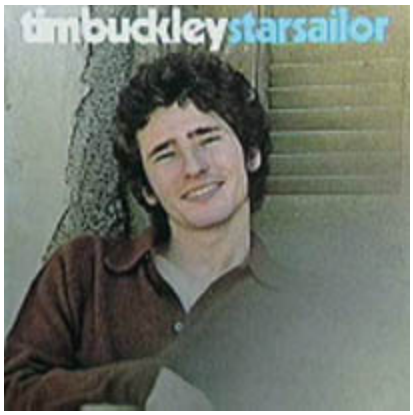
Dream Letter
(*Demon, 1990*)



Il 10 luglio 1968, il futuro *navigatore delle stelle* atterrò sul palco della Queen Elizabeth Hall di Londra per quello che era il suo primo, vero concerto in terra britannica: all'epoca, si era idealmente lasciato alle spalle il folk-rock relativamente classico di *Tim Buckley* e quello eclettico e stralunato di *Goodbye And Hello*, e aveva appena imboccato la strada più tortuosa ma non meno affascinante che attraverso *Happy Sad* lo avrebbe portato a *Blue Afternoon*, *Lorca* e *Starsailor*. Con la sua voce tanto duttile quanto dotata di straordinaria estensione, la sua dodici corde e una *backing band* composta dall'amico chitarrista Lee Underwood, dal bassista dei Pentangle Danny Thompson e dal vibrafonista David Friedman, Buckley allestì un *set* intensissimo, ricco di cavalli di battaglia (da *Phantasmagoria In Two* a *Morning Glory*, da *Buzzin' Fly* a una *Pleasant Street* acustica, da *Hallucinations* a *Once I Was*) ma anche impreziosito da esecuzioni rare quali l'altrimenti inedita *Troubadour* e le cover dell'hit Motown *You Keep Me Hanging On* e di *Dolphins* di Fred Neil.
Rimasto incredibilmente nel cassetto per più di due decenni, *Dream Letter* offre una inequivocabile testimonianza del talento e del carisma del musicista di Washington, qui non ancora dedito a quell'eroina che sette anni dopo lo avrebbe strappato per sempre alle miserie del mondo per consegnarlo all'immortalità: due ore di profonde suggestioni evocate da trame per lo più acustiche - con *The Earth Is Broken*, *Pleasant Street* e *Wayfaring Stranger* interpretate addirittura in totale solitudine - e da un canto angelico-malinconico che già osava spingersi verso mondi al momento sconosciuti. Non ci sono solo una ventina di ballate più o meno *sospese* e visionarie, in *Dream Letter*, ma anche tutta la purezza e la magia di un artista che in ogni sua (cre)azione anelava all'immenso. A un *oltre* che si sarebbe rivelato un baratro e che alla fine lo avrebbe inghiottito con tutte le sue storie tormentate, le sue allucinazioni e i suoi sogni.

TIM BUCKLEY

Starsailor
(*Straight, 1970*)



Dal baritono al falsetto, nessun timbro vocale restò negato al magnifico spirito avventuroso di *Starsailor*, l'ultimo grande album di Tim Buckley e allo stesso tempo il più sperimentale, punto d'arrivo (e di non ritorno) di una ricerca iniziata cinque anni prima. Difficile penetrarlo a fondo ancora oggi che sono passati trent'anni e di cose ne sono successe molte, e delle più varie. *Starsailor*, realizzato nell'ambiente in cui operavano personaggi *fuorischema* come Frank Zappa e Captain Beefheart, suona come un prodigio d'ardimento e d'equilibrio, con lo sfrigolìo dell'elettrica di Lee Underwood, i timpani di Maury Baker e il sax di Bunk Gardner. Si spinsero, in cinque, all'interno di un vortice d'estasi e tormento condotti dalla straripante vocalità di Buckley, essa stessa strumento costantemente in cerca del limite, e del suo superamento. Ma non un vocalizzo d'accademia, non un fraseggio superfluo, non uno svolazzo fuori posto: è tutto sensato quel che accade in *Come Here Woman*, *Monterey* e *Jungle Fire*. Solo dopo mille ascolti tutto diventa *fisicamente* comprensibile. Quel che accade in *Song To The Siren* invece no. Quella deve essere veramente materia da un altro pianeta, più splendente e armonioso di questo.

BUENA VISTA SOCIAL CLUB

Buena Vista Social Club
(*World Circuit, 1997*)

Grande chitarrista Ry Cooder, si sa, ma soprattutto profondo conoscitore delle tradizioni nordamericane, esplorate nei ‘70 in una serie di splendidi album in cui il recupero della musica popolare non ha mai l’aridità della filologia. Gli ‘80 sono segnati dal lavoro per il cinema e in particolare dall’epocale colonna sonora di *Paris, Texas*. Nei ‘90 l’empito divulgativo si estende al resto del mondo. Fa una stellina di Ali Farka Toure. Quando lui e Wim Wenders vanno a Cuba per omaggiare con un disco e un film il ricchissimo patrimonio musicale dell’isola certo non immaginano, tuttavia, il clamoroso successo che saluterà l’iniziativa. Gli arzilli pensionati del Buena Vista girano il mondo accolti da folle acclamanti e son e danzón, bolero, guajira e criolla entrano a far parte del vocabolario del pop globale.

BUFFALO SPRINGFIELD

Buffalo Springfield
(*Atco, 1967*)

Assieme ai Byrds, i Buffalo Springfield hanno esercitato un'influenza fondamentale sull'intero movimento *country-rock* degli anni ´70. La breve vita del gruppo si perde in echi di leggenda (tutto cominciò quando Stills e Furay guidando per Sunset Boulevard incontrarono Neil Young alla guida di un carro funebre...) e nella continua e tormentata lotta tra i due "leader" - Stills e Young, appunto - per imporre la propria impronta creativa. *Buffalo Springfield* è il primo di tre dischi realizzati nell'arco di due anni, e appare oggi come il più riuscito. Young si distingue per i toni spiccatamente folk di *Nowadays Clancy Can't Even Sing* e la pianistica *Burned*, mentre si deve a Stills l'unico hit del gruppo, la celebre *For What It's Worth*. Un disco che suona ancora come un classico.

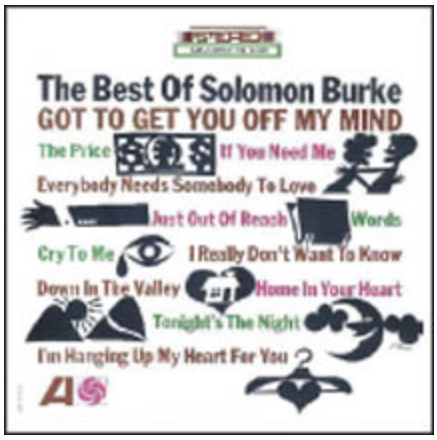
ERIC BURDON & THE ANIMALS

Winds Of Change
(*MGM, 1967*)

Superfluo, per individuare l'anno di pubblicazione di quest'album, cercare la data su un retro di copertina che dà del resto altre indicazioni eloquenti al riguardo con titoli come *San Franciscan Nights* (quando fu che la città californiana fu, con Londra, la capitale dell'immaginario giovanile?) e *Yes I Am Experienced*, chiara risposta al quesito posto dal debutto a 33 giri di Jimi Hendrix. Basta scorrere le prime due righe del discorsetto che campeggia sul davanti e che dicono di un "nuovo mondo diverso dal vecchio, con nuovi gioielli da consumare, nuove frontiere da conquistare e tanto più amore da donare". Macchina del tempo puntata dunque sul 1967 e su una *summer of love* mitizzata anche grazie a dischi siffatti e che importa se questo rude proletario di Newcastle cresciuto a blues poteva sembrarne un cantore improbabile? Che *venti di cambiamento* spirassero impetuosi veniva raccontato anche da metamorfosi simili, dall'errebì garagista degli Animals primevi alla multiforme psichedelia di una formazione totalmente rinnovata dal leader, trasferitosi nel frattempo a Frisco. Talvolta ingenua e invecchiata male (fastidiosa la parte parlata di *The Black Plague*), più spesso ancora fresca. Valga come esempio sommo il raga del brano che inaugura e nomina.

SOLOMON BURKE

The Best Of
(*Atlantic, 1966*)


The Best Of Solomon Burke
GOT TO GET YOU OFF MY MIND
The Price
If You Need Me
Everybody Needs Somebody To Love
Just Out Of Reach
Words
Cry To Me
I Really Don't Want To Know
Down In The Valley
Home In Your Heart
Tonight's The Night
I'm Hanging Up My Heart For You

Studi e pratica da predicatore (perciò è detto “il Vescovo”) e un diploma in Scienze Funerarie conseguito quando pareva che la sua carriera canterina fosse destinata a un precoce fallimento: dati biografici in vistoso contrasto con un carattere insieme pacioso e guascone e un’esuberanza sessuale che ha generato una folla di eredi. Grosso personaggio in tutti i sensi, Solomon Burke, e fra l’altro colui che per primo fece incontrare soul e country, anche se sovente lo si dimentica ricordandosi piuttosto di Ray Charles. Ma *Modern Sounds In Country & Western Music* è del 1962 e *Just Out Of Reach* lo precedette di due anni. È una delle dodici perle infilate da questa collana di successi d’epoca in cui a prevalere sono calorosi echi gospel. Anche un grandissimo album all’attivo per il Nostro, *Proud Mary* (cercate la ristampa espansa *The Bishop Rides South*), del 1969.

JOHNNY BURNETTE & THE ROCK’N’ROLL TRIO

Johnny Burnette
& The Rock’n’Roll Trio
(*Coral, 1956*)

Vicenda tristemente di secondo piano, quella di Johnny Burnette, che nasce nello stesso anno di Elvis (1935), cresce nella stessa Memphis e sviluppa un approccio al rock'n'roll molto simile a quello del King. Proverà anche a ripeterne le gesta, ma, scartato dalla Sun e poi approdato alla Coral, dovrà cambiare genere per conquistarsi un qualche successo di pubblico. Ci riuscirà nei '60 proponendosi come cantante confidenziale, quando il vecchio Rock'n'roll Trio sarà già solo un ricordo. Poi morirà annegato, nel 1964. Più che ai suoi melliflui hit del secondo decennio, la fama postuma di Burnette tra gli appassionati di rockabilly resta legata a quanto prodotto nel 1956/57, anni cruciale nella breve attività del Trio, composto da Johnny, da suo fratello Dorsey (il quale, una volta staccatosi da Johnny, proseguirà come compositore e cantante fino alla scomparsa, avvenuta nel 1979) e dal chitarrista Paul Burlison. Rock'n'roll aspro e furente, quello del Trio, condannato alle retrovie dalla scarsa elasticità di un mercato che non consentiva la presenza simultanea di due personaggi affini (Elvis, da solo, aveva già occupato tutti gli spazi). Perdente nel rock'n'roll e vincente nel pop, Johnny Burnette resta una figura romantica a metà.

BUTTERFIELD BLUES BAND

East-West
(*Elektra, 1966*)

Grame bestie i puristi: al “Newport Folk Festival” del 1965 - edizione storica proprio per i motivi che li fecero infuriare - subissavano di fischi Bob Dylan per avere osato presentarsi alla ribalta con un gruppo elettrico. Pessima giornata per i sodali di Paul Butterfield che venivano così svillaneggiati due volte, prima in quanto accompagnatori di questo armonicista chicagoano bianco benedetto dalla élite nera della Città Ventosa, poi perché parte (mancanti all’appello il leader e il chitarrista Elvin Bishop) del complesso di Zimmie. Da lì a due anni il pubblico di Monterey li avrebbe invece osannati. In mezzo, un debutto - *Paul Butterfield Blues Band* - solido ma un po’ conservatore e questo brillante seguito al contrario ardito nell’infilare jazz, India e psichedelia fra le dodici battute. Incrocio particolarmente riuscito nel lungo brano che lo conclude e gli dà al titolo.

BUZZCOCKS

Singles Going Steady
(*United Artists, 1979*)

Unica eccezione dei ‘70 alla regola che qui esclude dalla scelta i dischi antologici, *Singles Going Steady* è, semplicemente, il testo sacro del punk-pop: raccoglie infatti le facciate A e B dei primi otto singoli United Artists - a seguire l’ep *Spiral Scratch*, con alla voce il futuro Magazine Howard Devoto - dei Buzzcocks di Manchester, inni fulminei e irresistibili all’insegna di un rock’n’roll grezzo, essenziale, grintoso eppure melodicissimo, con i testi irriverenti e il canto strascicato del leader Pete Shelley a rendere il tutto ancor più pepato. Nelle note di brani come *Orgasm Addict*, *What Do I Get?*, *Promises* o *Ever Fallen In Love* (un successo nella rilettura dei Fine Young Cannibals) si specchia lo spirito di un’adolescenza incazzata e disillusa ma non infelice.

BYRDS

Mr. Tambourine Man
(*Columbia, 1965*)

Il big bang del folk rock, termine forse di comodo ma sicuramente più sensato dell'attuale N.A.M.(neoacustic movement/music). Quando Jim/Roger McGuinn, David Crosby, Gene Clark e soci firmano la rilettura acustica di *Mr. Tambourine Man* di Bob Dylan è davvero la nascita di un genere, o meglio ancora, di un incrocio significativo: il folk d'autore e le canzoni della tradizione americana rivisitate con soffici dosi di elettrica, le Rickenbacker intrecciate su armonie vocali beatlesiane. Si tratta di una intuizione formidabilmente pop, che segna almeno un paio di dischi dei Byrds, prima di portarli a inventare cose più movimentate e forse più creative.
Il loro esordio resta una pietra di paragone per chiunque voglia mettere insieme l'immediatezza di un certo sound britannico e le radici statunitensi, mostrando come anche pezzi discretamente adulti (qui è il caso di *Bells Of Rhymney* o *Chimes Of Freedom*) possano sposarsi con una voglia di comunicare diretta senza scadere nella banalità. Alla fine, poco importa che proprio il brano che dà il titolo all'album sia stato "aggiustato" in studio da vari turnisti: non sono *esterne* le idee che permeano ogni solco di questo lp, rendendolo un tassello importante per la storia della musica che amiamo di più.

BYRDS

Younger Than Yesterday
(*Columbia, 1967*)

Il miglior disco dei Byrds? Il dibattito è aperto. Ogni appassionato di musica *sixties* ha i suoi Byrds preferiti: c'è chi predilige l'innocenza folk-

rock di *Mr. Tambourine Man* e *Turn, Turn, Turn*, chi si esalta con i primi voli psichedelici di *Fifth Dimension*, chi sottolinea la raffinatezza pop di *Notorious Byrd Brothers* e chi non sa resistere al country-rock primigenio di *Sweetheart Of The Rodeo*. Noi, senza sminuire l'importanza epocale del debutto, votiamo per *Younger Than Yesterday*. Perché è un disco centrale, sia cronologicamente che artisticamente, nella storia del gruppo; perché l'amalgama dei vari ingredienti del suono byrdsiano raggiunge qui il grado massimo di perfezione; perché c'è un Crosby in forma spettacolare; ma soprattutto perché è una raccolta di canzoni bellissime, che non sfigura affatto accanto agli altri "testi sacri" usciti in quella magica primavera/estate del '67. A parte gli accenti spigliati dell'iniziale *So You Want To Be A Rock'n'roll Star* - sarcastico compendio di istruzioni per diventare famosi, impreziosito dalla tromba di Hugh Masekela - e della conclusiva *Why*, i brani del disco volano maliosi in una dimensione parallela fatta di incanto e torpore, sogno e utopia. Dall'ennesima interpretazione del codice dylaniano (*My Back Pages*) al country "futurista" di *C.T.A-102 e The Girl With No Name*, dai pregevoli contributi del bassista Chris Hillmann (*Thoughts And Words*, *Time Between, Have You Seen Her Face*) ai capolavori di David Crosby (*Renaissance Fair,* cronaca di una parata medioevale filtrata dallo stupore hippie, *Everybody's Been Burned*, estasi di chitarre che evaporano al sole, *Mind Garden*, unione di atonalità e oriente), *Younger Than Yesterday* parla fluentemente la lingua della nascente nazione *flower power*. Qualche mese dopo Crosby se ne andrà, e da lì in avanti il gruppo si identificherà con Roger McGuinn. Verranno ancora grandi dischi e grandi canzoni, ma la grazia trasognata di *Younger Than Yesterday* sarà irripetibile.

JOHN CALE

The Academy In Peril
(*Reprise, 1972*)

Nell’opera solistica di John Cale, conclusa l’esperienza per certi versi bruciante con i Velvet Under-ground, affiora spesso la dialettica fra espressionismo quasi melodico e i ricordi del Dream Syndicate, le note tenute sospese ipnoticamente dal suo maestro, La Monte Young. In *The Academy In Peril* queste parti trovano un equilibrio quasi ancestrale, andando oltre la struttura sinfonica “classica” (nonostante la presenza in un paio di tracce della Royal Philarmonic Orchestra), ma girando attorno a un’idea di musica contemporanea che mette insieme soliloqui pianistici (*Brahms*), forme circolari (*Faust*) e una improvvisa sterzata verso strane mescolanze calypso come *King Harry*, unico pezzo che comprende un vero e proprio testo. La copertina di Andy Warhol è la parte maggiormente pop di un capolavoro in cui il rock non trova ancora posto.

JOHN CALE

Music For A New Society

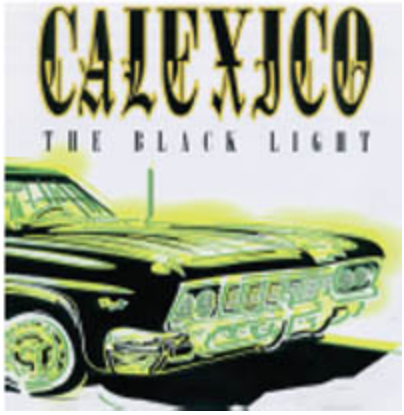
(*Ze, 1982*)

Titolo inquietante almeno quanto il disco stesso: che società può mai essere una cui fanno da colonna sonora queste canzoni rabbrividenti? Emotivamente densissime eppure fatte di nulla: un uomo solo con i suoi incubi che ora siede dietro un pianoforte o un organo, ora imbraccia una chitarra acustica, fra un tambureggiare rado di percussioni ed echi sepolcrali. Post-*1984* (il romanzo, non l'anno), viene da azzardare. Oggi? Sarà anche per questo che, a vent'anni dall'uscita, *Music For A New Society* si direbbe non avere perso un briciolo della atemporalità che parve da subito denotarlo. Potrebbe essere stato inciso ieri, o domani. Quanto emozionano ancora queste canzoni! Struttura portante dello spettacolo con cui Cale, lasciatosi alle spalle probabilmente per sempre (con l'improvvida rimpatriata dei Velvet Underground dei primi '90) un rock'n'roll cui in fondo non si è mai dato del tutto, gira oggi.

In una discografia solistica discretamente cospicua (ventitre titoli escludendo live e antologie) non mancano episodi memorabili e anche altri capolavori o-poco-giù-di-lì: i neoclassici *The Academy In Peril* e *Eat/Kiss*, il pastorale *Paris 1919*, il rockistico *Honi Soit* (senza contare la laica messa da requiem per Andy Warhol a quattro mani con Lou Reed, rinascita di un sodalizio che lì avrebbe dovuto fermarsi). Se tuttavia dopo i Velvet John Cale non avesse pubblicato che *Music For A New Society*, ebbene, sarebbe più che sufficiente per fare la sua vicenda artistica sensata e mirabile. Ma sbilanciamoci un po' di più: se John Cale non avesse mai fatto parte dei Velvet Underground e non avesse mai dato alle stampe altro che quest'album, dovremmo lo stesso guardare a lui con massima reverenza. La *Musica per una nuova società* è opera di quelle che da sole giustificano una vita.

CALEXICO

The Black Light
(*Quarterstick, 1999*)



Ben gli sta a quelli che non hanno chiamato i Calexico a musicare la trasposizione cinematografica di *All The Pretty Horses* di Cormac McCarthy. Pare che il film sia stato un flop in America. Ma quel romanzo è l'unica possibile via al western del 2000, nella stessa misura in cui la musica di Joey Burns e John Convertino è il più moderno sguardo sul West sonoro che l'America sia in grado oggi di fornire. A suo modo colto, intriso di jazz, folk mariachi e hillbilly, *The Black Light*, dopo *Spoke* e prima di *Hot Rail*, è l'ultimo avamposto della nuova frontiera spurgata di retorica massimalista. Con *Gypsy's Curse*, *The Ride*, *Minas De Cobre* e *Stray* copre ogni grande spazio che gli si para dinanzi, riempiendolo di una seducente bellezza incantatoria, mai ingombrante. Un capolavoro di grazia millimetrica.

CAMPER VAN BEETHOVEN

Our Beloved
Revolutionary Sweetheart
(*Virgin, 1988*)

La risposta (quasi) attuale agli insegnamenti di incrocio multietnico e psycho-pop dei Kaleidoscope americani, rivista nella chiave dissacrante e dada delle Mothers Of Invention. I Camper Van Beethoven arrivano da Santa Cruz (California) e, capeggiati da David Lowery, disegnano un eclettismo giocoso, sicuramente frizzante e psichedelico, almeno nel senso più lieve e sfuggente di questo benedetto termine. Il disco in questione segna il passo della maturità per la band; vi trovano spazio la cover - già eseguita proprio dai Kalei-doscope - del tradizionale *Oh Death* e una serie di canzoni accattivanti e *incrociate* come *Never Go Back*, *One Of These Days*, *She Divines Water*, *Change Your Mind*. Lowery nei ’90 suonerà nei Cracker, ben più *indolori*.

CAN

Tago Mago
(*United Artists, 1971*)

Prima dell'avvento del cd, che fra i suoi più infausti effetti collaterali ha avuto quello di espandere a dismisura il minutaggio dei dischi, fare un album sull'ora di durata o oltre, bisognoso dunque di quattro facciate di vinile, era operazione cui si dava grande importanza, tantopiù se trattavasi di lavoro in studio. Fece scalpore il *Blonde On Blonde* di Dylan e così il doppio bianco dei Beatles. *Exile On Main St* degli Stones venne giustamente inteso come dichiarazione ultima della loro poetica. *Trout Mask Replica* di Captain Beefheart come il *non plus ultra* dell'audacia e del genio, dai pochi che lo capirono fra i pochi che ce la fecero ad ascoltarlo per intero. Non molti di più, c'è da presumere, arrivarono in fondo all'ora e un quarto di *Tago Mago*, mastodonte che come il capolavoro del Capitano disfaceva il canone del rock ricomponendolo secondo regole sue di indicibile alterità. Se oggi suona meno alieno è solo perché i suoi solchi anticipavano stili da allora divenuti familiari. Sue tracce sono individuabili nei dischi di gruppi a loro volta rivelatisi influentissimi, dai Devo ai P.I.L., dagli Wire ai Fall, agli Spacemen 3, ai Sonic Youth. Quando Jesus And Mary Chain offriranno di *Mushroom* una fotocopia, tutti la scambieranno per loro; quando i Flaming Lips se ne approprieranno, pochi si accorgeranno del plagio.
Arriva dopo il folk post-industriale di *Paperhouse*, *Mushroom*, e introduce al lento montare di tensione di *Oh Yeah*. Brani ancora in qualche misura ossequianti quelle regole del pop che la funkadelia tribale di *Halleluhwah* e il James Brown alle prese con *Sister Ray* di *Aumgn* riducono in minuti pezzetti che i fragori di *Peking O* e la cantilenante ipnosi di *Bring Me Coffee Or Tea* si divertono a mischiare ulteriormente. Almeno altri cinque album del gruppo di Colonia sono imperdibili, ma non avessero fatto altro che *Tago Mago* i Can avrebbero comunque un posto di assoluta rilevanza nella storia di questa musica che ci ostiniamo a chiamare rock.

CAPTAIN BEEFHEART

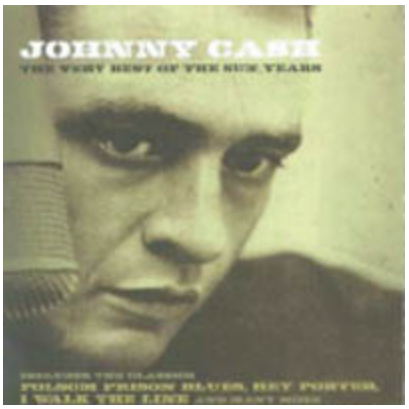
Trout Mask Replica
(*Straight, 1969*)

Già luogotenente dell'esercito di *geniali disadattati* del giovane Frank Zappa, il californiano Don Van Vliet - in arte, Capitano Cuordibue - è scultore e pittore. E armonicista, clarinettista e cantante. Interpreta però il ruolo di musicista con approccio ben poco convenzionale, unendo blues, jazz, rock e quant'altro in performance dissennate eppure coerenti che toccano l'apice di creatività *libera* nei ventotto episodi di questo doppio album, terzo capitolo ufficiale di una discografia che ovviamente non brilla certo per linearità. Divise all'epoca critica e pubblico, il patchwork dadaista di *Trout Mask Replica*, e in parte ancor oggi li divide: nonostante la Storia lo abbia consacrato come monumento di un "fare rock" estremo e fuori dalle righe, e nono-stante la sua influenza sulle generazioni future sia riconosciuta da chiunque, in campo sonoro, sia interessato a percorrere le strade dell'ispirazione senza guinzagli, dell'intuizione selvaggia, della lucida anarchia. E proprio la sua *inafferrabilità*, persino trentadue anni dopo l'uscita, rimane forse uno dei requisiti più affascinanti di quest'opera *unica*, incisa in nemmeno cinque ore (ma per concepirla c'erano voluti mesi di prove in una villa in pieno deserto) con la produzione solo nominale del padrino Zappa (che chiamerà il Nostro a cantare la mitica *Willie The Pimp* in *Hot Rats*: dopo, i rapporti tra i due si congeleranno tra le polemiche per molti anni).
Allucinato e inquietante a partire dalla pazzesca immagine di copertina, *Trout Mask Replica* sfiorò i Top 20 britannici (21° posto: meglio, ma di

appena una casella, fece solo il successivo e più potabile *Lick My Decals Off, Baby*), stupendo presumibilmente, prima di tutti, il suo autore. Un risultato incredibile, dovuto a chissà quali bizzarre alchimie di eventi, per un lavoro così astruso, visionario e arduo da decifrare; ricco però di coraggio e talento *vero*, di quello che chiunque possegga buona volontà e apertura mentale non potrà non riconoscere. Nei secoli dei secoli.

JOHNNY CASH

The Very Best
Of The Sun Years
(*Metro, 2001*)

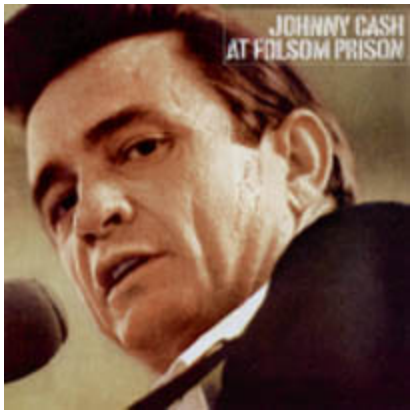


All'inizio di carriera, ben prima di diventare universalmente conosciuto come *the man in black*, Johnny Cash risiedeva in quel di Memphis ed era sotto contratto con la Sun Records. Alla corte del mitico Sam Phillips, il musicista dell'Arkansas - nato a Kingsland nel 1932 - rimase solo dal 1955 al 1958, per poi passare alla Columbia: abbastanza, comunque, per scolpire il proprio nome nella Storia con una brillante sequenza di brani country nell'approccio e squisitamente pop/rock nel respiro, resi assai particolari da una voce baritonale che con il trascorrere degli anni si farà sempre più profonda: non c'è da stupirsi che siano in molti a considerare Cash, dopo Hank Williams, il più originale interprete country di tutti i tempi.
Del triennio alla Sun, colonna portante di tutte le meraviglie ancora da venire (le ultime addittura nei '90!) documenta in modo nemmeno troppo sintetico quest'antologia singola: una processione di trenta splendide tracce

che dai primi due singoli *Hey Porter* / *Cry, Cry, Cry* e *Folsom Prison Blues* / *So Doggone Lonesome* conduce agli hit di congedo *Ballad Of A Teenage Queen* e *Guess Things Happen That Way*, senza dimenticare - e come si potrebbe farlo? - autentici inni quali *I Walk The Line*, *Next In Line* e *Home Of The Blues*.

JOHNNY CASH

At Folsom Prison
(*Columbia, 1968*)



Il 13 gennaio del 1968 Johnny Cash entra nella prigione di Folsom, in California, accompagnato da sua moglie June Carter, Carl e Luther Perkins e pochi altri intimi. In fondo al luminoso salone della mensa, i detenuti gli hanno preparato un piccolo palco ornato da un festoso *welcome*. Lui ci salirà sopra e verrà investito dagli occhi "colmi di dolore e fallimento" di quelle centinaia di vite americane in lotta col loro paese. Per due ore, Johnny e i suoi nuovi amici galeotti assaporano la brezza fuggevole della speranza e il lampo di un sorriso schiacciato dietro le sbarre di una cella. Grida, risa e battimani sono parte integrante dello show, al pari delle chitarre acustiche, della batteria e delle parole piene di "madri, figli, Gesù Cristo e libertà". I ragazzi sentivano che Johnny non era il prete venuto a fare la predica: era uno di loro. Perciò *Folsom Prison Blues*, *Dark As A Dungeon* e *Greystone Chapel* (scritta da un carcerato della prima fila) furono così vere. Quando l'uomo vestito di nero lasciò il carcere, il ritorno in gabbia fu appena più lieve. L'uscita meno promozionale di Johnny il bandito, poi tradotta in disco, fu il più grande successo di una carriera lunga mezzo secolo. Non a caso.

JOHNNY CASH

American Recordings
(*American Recordings, 1994*)

È questo il primo capitolo dell'ormai celebre trilogia *American-a* di Johnny Cash. A quarant'anni dal suo esordio, l'*Uomo in Nero* si accosta per la prima volta a un'indipendente, accompagnandone inoltre il cambio di denominazione (prima Def American, più tardi solo American). Non è una rivoluzione, ma è un segno forte: la bandiera americana rovesciata che figura come logo è politicamente scorretta, fuorilegge esattamente come Cash, che così abbandona le coccole delle major istituzionali per uscire con solo chitarra e voce. È anche l'inizio delle serie di rivisitazioni di brani altrui (qui Waits, Cohen, Lowe, Danzig) che si protrarrà nelle due tappe successive (Beck, Soundgarden e Spain in *Unchained*; U2, Cave e Oldham in *American III*). Un miracolo di potenza e rigore.

NICK CAVE & THE BAD SEEDS

Kicking Against The Pricks
(*Mute, 1986*)

Perché di un eccellente autore di canzoni come Nick Cave abbiamo scelto l'unico album composto interamente di cover? Per una serie di motivi, riconducibili a una fine e a un principio: *Kicking Against The Pricks* segna una linea di confine tra ciò che era stato e ciò che sarà. È qua che per l'ultima volta il minaccioso avvoltoio nero incomberà sulla brutalità espressiva di Cave esaltandone i toni cupi e ossessivi, torcendone le fattezze in una sorta di terrorizzante gotico sepolcrale. Ma è anche qua che Cave inizia a dare segni di *classicità*, di un'evoluzione verso la ballata sentimentale che poi ridisegnerà a modo suo fino al nuovo millennio. La dozzina di brani che compongono l'album sono un contesto chiarificatore della natura artistica di Cave, la cui statura gli consente ormai di affrancarsi dal ruolo di outsider del post-punk che aveva recitato fin dai giorni dei Birthday Party. La scelta delle cover è perfettamente consapevole del quadro che una simile *tracklist* può configurare: il country apocalittico di Johnny Cash (*The Singer*), il blues primordiale di John Lee Hooker (*I'm Gonna Kill That Woman*), il crooning di Gene Pitney (*Something's Gotten Hold Of My Heart*), di Jimmy Webb (*By The Time I Get To Phoenix*) e di Mickey Newbury (*Sleeping Annaleah*), la psichedelia circolare di Hendrix (*Hey Joe*, sempre stata più di Hendrix che del suo vero autore, William Roberts), il rock'n'roll artistico dei Velvet Underground (*All Tomorrow's Parties*), il doo-wop degli Alabama Singers (*Jesus Met The Woman At The Well*) sono la fonte da cui i Bad Seeds traggono la conoscenza per intraprendere una via propria. Inutile dire che ogni brano, riascoltato oggi, sembra concepito per intero da Nick Cave. Il che testimonia di una grande personalità descrittiva, a cui però si affianca il rispetto per una forma *nobile* di canzone a cui il musicista australiano riserverà tutte le sue attenzioni future. Mick Harvey (già Birthday Party e poi Crime & The City Solution), Blixa Bargeld

(Einsturzende Neubaten), Barry Adamson (prima Magazine, poi *solo*) e Thomas Wydler (ex Die Haut) sono i Bad Seeds del 1986. Forse i più grandi.

TRACY CHAPMAN

Tracy Chapman
(*Elektra, 1988*)

Verso il finire degli anni ’80 un nome nuovo si impone all’improvviso nel panorama del folk-rock internazionale: quello dell’americana Tracy Chapman, cantautrice di colore minuta e dall’aspetto fragile, ma dotata di una voce potente e della rara capacità di scrivere canzoni semplici ma che colpiscono direttamente al cuore per la loro sincerità. Questo esordio, datato 1988, si apre con *Talkin’ ‘bout A Revolution*, inno alla ribellione sociale che ancora oggi non ha perso neanche un grammo della sua efficacia, e prosegue con altre nove canzoni sullo stesso, alto livello, tra rock da FM, bozzetti acustici, frammenti a cappella e sporadiche spezie latino americane. Peccato che un simile debutto, premiato fra l’altro da un incredibile successo anche dalle nostre parti, non abbia avuto successori all’altezza.

RAY CHARLES

The Atlantic Years
(*Rhino, 1994*)

Per certi critici svelti, abituati a tagliare con l'accetta le carriere degli artisti, l'unico vero Ray Charles è stato quello degli anni '50. Quello venuto dopo, secondo l'opinione di tali "luminari", si è compromesso troppo con lo *show business*, barattando l'originalità e il feeling con un remunerativo status di icona pop. Standard immortali come *Georgia On My Mind*, *Hit The Road Jack*, *Can't Stop Loving You*, *Let's Go Get Stoned*, per non parlare degli audaci tentativi di fondere country e soul dei primi '60, bastano per confutare la ridicola teoria.
È tuttavia innegabile che è il periodo Atlantic (dal 1952 al 1959) quello in cui l'artista di Albany ha ridisegnato le strutture portanti della black music, gettando le basi del soul a venire. Un contributo allo sviluppo della musica semplicemente gigantesco, dispiegatosi attraverso un ventaglio di canzoni epocali che ha ai suoi due estremi la sincopata frenesia di *I Got A Woman*, del 1954, e i torrenziali "call and response" di *What I'd Say* cinque anni più tardi. Se con quest'ultima - passo d'addio di Charles con l'etichetta di Jerry Wexler e Ahmet Ertegun, nonché suo primo singolo a entrare nella Top 10delle classifiche pop - si compiva definitivamente la trasfigurazione laica del gospel (che usciva dalle chiese e incrociava sulla sua strada, complice un memorabile piano elettrico, lo spirito del rock'n'roll) è nel percorso di avvicinamento a questo risultato che si può cogliere il genio all'opera. Nelle torride fusioni di blues, R&B, swing e gospel di *The Night Time Is The Right Time* e *Halleluja I Love Her So*, nell'andamento strascicato e notturno di *Lonely Avenue*, nei vortici di passione di *Drown In My Own Tears* e *A Fool For You*, nell'ironica magia pianistica di *Greenbacks* e *Blackjack*. Sono tutte in questa fantastica collezione della Rhino, punto di partenza

obbligato per chi si avvicina a Ray Charles. Prima scoprite The Genius, poi avrete tempo per godervi *l'entertainer* di classe.

CHEMICAL BROTHERS

Dig Your Own Hole
(*Virgin, 1997*)

Tom Rowlands ed Ed Simons hanno solcato il decennio partendo dallo strumento più democratico che esista, il giradischi, per arricchirlo di suggestioni *vintage* estreme e di macchinari distorsivi di ogni sorta, espressionismi giocati sull'ossessione dei rave party e su un gusto deviato del pop che è l'altra faccia del loro sound. Nel 1989 i due decidono di mettere da parte la loro passione per la storia, coltivata all'Università di Manchester, e di dedicarsi alla manipolazione musicale a tutto campo. Grazie ai Chemical Brothers la pratica del remix, prima dell'inflazione attuale, diviene spazio ricreativo, e l'attenzione sulla forma-canzone trova direzioni di fuga come minimo inattese.
Preceduta da due ep a firma Planet Dust - riferimento diretto all'omonimo team produttivo - e nel 1995 da *Exit Planet Dust* (con significative partecipazioni di Beth Orton e Tim Burgess dei Charlatans), *Dig Your Own Hole* si impone con autorevolezza anche di vendite sulle ossessioni e il ludo dei nostri tempi, impregnato com'è di richiami americani e di vorticose trovate dance. Un terremoto in cui il duo coinvolge uno dei massimi esponenti del brit pop, Noel Gallagher degli Oasis, per un'attualizzazione di *Tomorrow Never Knows* dei Beatles intitolata non a caso *Setting Sun*. Un

miscuglio di hip hop e techno, melodia *sui generis* e convulsioni ritmiche, *chill in & out*, un caleidoscopio che mette sullo stesso piano l'elettronica del passato (sublimi i *sample* da Lothar And The Hand People), i campionamenti del presente e una creatività inarrestabile, vero valore aggiunto del progetto. C'è spazio anche per re-visioni psichedeliche (*Private Psychedelic Reel*), per ilarità musicali (*Lost In The K-Hole*) prive di uno stile ben definito e per tutto quello che passa "liberamente" per la testa dei due fratellini. Perchè in questo, alla fine, sta il pregio più grande dei Chemical Brothers: aver dimostrato che la libertà dagli schemi può attagliarsi a qualsiasi scena per trasfigurarla in qualcosa di diverso e sfuggente.

CHRISTIAN DEATH

Only Theatre Of Pain
(*Frontier, 1982*)

Sebbene il *gothic*, se non altro a livello di "numeri", sia un fenomeno soprattutto britannico, una delle sue espressioni più suggestive e autorevoli ha avuto i natali nell'assolata California. Protagonisti di una carriera lunghissima e fin troppo ricca di uscite discografiche, i Christian Death hanno realizzato il loro capolavoro al primo tentativo, quando la leadership era nelle mani del cantante Rozz Williams, voce abrasiva e carisma satanico, e del chitarrista punk Rikk Agnew. Più che un semplice album, *Only Theatre Of Pain* è la trasposizione in musica di un rito pagano truculento ma affascinante, intriso di spiritualità a dispetto delle sue apparenze piuttosto

kitsch: crudo, malsano e per molti versi agghiacciante, come è logico che sia per canzoni esplicitamente e implicitamente infarcite di termini come morte, sofferenza e peccato.

CLASH

The Clash
(*CBS, 1977*)

Uscito in piena esplosione punk, l'esordio dei Clash si differenzia da tante opere contemporanee per la sua apertura a sonorità e istanze nuove. Certo, l'iconoclastia caratteristica di quel periodo non manca ma - rispetto, ad esempio, ai Sex Pistols - appare più focalizzata dal punto di vista sia ideologico (al posto dell'anarchia troviamo un atteggiamento più articolato e barricadero) che musicale. Gli elementi tipici del punk, qui ancora predominanti, spesso virano verso il garage e il rock'n'roll con risultati eccelsi. Qualche titolo? *Remote Control*, *White Riot*, *Career Opportunities* e *London Burning*. Tanto basterebbe per farne un disco fondamentale, ma anche il resto si attesta sul medesimo livello. La cover di *Police & Thieves* di Junior Murvin, poi, è il primo sintomo di quell'amore per la battuta in levare più volte ribadito negli anni a venire.

CLASH

London Calling
(*CBS, 1979*)

Oltre le rigide demarcazioni di un movimento che aveva fatto della distruzione, del nichilismo a oltranza (Sex Pistols) uno dei suoi baluardi chiave, Joe Strummer, Mick Jones, Paul Simonon e Topper Headon raggiungono con *London Calling* il vertice della loro espressività rock'n'roll a, consentiteci il cliché, *trecentosessanta gradi*. Non si tratta tanto di allontanarsi dai (non)modelli torridi di un esordio essenziale e d'epoca come *The Clash*, ma di approfondirli e rivolgerli all'interno di una storia che per il momento aveva previsto soltanto grandi demolizioni. Già messo alla prova nella curiosità movimentata di *Give 'Em Enough Rope*, il gusto della band si sposa con l'eterno fluire e mescolarsi della musica veramente popolare. Dopo le tournée americane, consumate in parte a contatto con un personaggio storico come Bo Diddley, questo doppio lp affianca così al punk il reggae, le radici degli USA dei '50 e '60, qualche disco di soul e R&B. Il tutto visto con un'ottica coscientemente combattiva e antagonista, ma con un'attenzione, nello stesso tempo, all'aspetto ruvidamente melodico e "jammato" delle canzoni. Una pietra miliare, insomma, che con pezzi come *The Guns Of Brixton*, *Stagger Lee*, *Spanish Bombs*, *Rudie Can't Fall*, la stessa *London Calling* ha mostrato la via maestra alla musica del futuro, al combat-folk, per esempio, che avrebbero intessuto i Pogues diversi anni dopo (e non a caso con la mano produttiva di Joe in un episodio). Rockabilly, ska, un po' di jazz e qualche sapore hard rock: maturità ed energia senza alcun cedimento *etico*, dedicata, davvero, alla *working class* che la band ha rappresentato, ma pure alla musica in sé.

Le vicende, sonore e umane, sono poi andate oltre, lasciando qualche "cadavere eccellente" lungo la strada e uno Strummer che non è riuscito, alla fine, a infilare più la porta della commistione totale e intelligente, come era ancora accaduto per *Sandinista!*. Gli siamo comunque grati per la sua dignitosa coerenza con un passato come minimo glorioso.

CLASH

Sandinista!
(*CBS, 1980*)

Senz'altro un progetto ambizioso il quarto album dei Clash. Ambizioso nella forma, in quanto trattasi di un triplo lp a prezzo speciale contenente un totale di trentasei canzoni, e nei contenuti, dal momento che amplia ancora di più i già vasti territori musicali battuti dal suo predecessore *London Calling*. Le sue due ore e venti sono infatti un affascinante e saporito *melting pot* di suoni e colori rock, reggae, ska, dub, soul, country e latino-americani. Certo, essendo un'opera così estesa il livello non è sempre costante, e magari arrivati al terzo disco, quello più sperimentale, subentra un pizzico di stanchezza, ma nel complesso *Sandinista!* è un atto di apertura mentale e un esempio di *metissage* di generi - spesso virato *in black* - di una portata culturale enorme. E, soprattutto, è zeppo di splendide canzoni. Tra lontanissimi residui punk e inserti elettronici, tra sezioni fiati, tastiere e proto-remix (alcuni titoli sono infatti presenti in diverse versioni), i Clash

hanno avuto il coraggio di allargare le frontiere del rock ai suoni più disparati e lontani. Per questo non dovremmo mai smettere di ringraziarli.

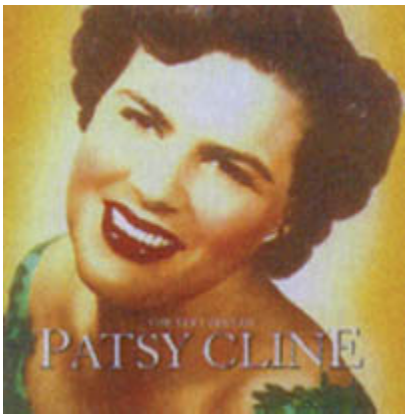
JIMMY CLIFF/AA.VV.

The Harder They Come
(*Island, 1972*)

Colonna sonora di un film che è variazione terzomondista sul filone americano della cosiddetta *blaxploitation*, *The Harder They Come* è tradizionalmente attribuito a Jimmy Cliff (che della pellicola è l'interprete principale) ma è in realtà un'antologia cui costui contribuisce con quattro brani, due dei quali proposti in due differenti versioni. Canzoni comunque di epocale pregnanza che giustificano appieno l'impegno profuso dal boss della Island Chris Blackwell, fin dal 1967, per fare di Cliff la prima star internazionale del reggae (l'irrompere sulla scena di Bob Marley nel 1973 lascerà l'impresa incompiuta). E il resto? Un giocoforza succinto ma ideale bignamino del meglio della musica giamaicana fra fine '60 e inizio '70, con dentro Scotty, Melodians, Maytals, Slickers e Desmond Dekker.

PATSY CLINE

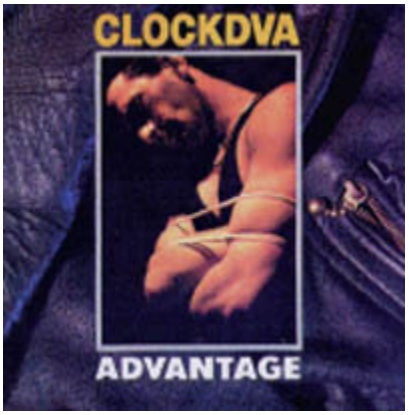
The Very Best Of
(*MCA Nashville, 1996*)



Trentanove anni sono trascorsi dalla prematura morte di Virginia Patterson Hensley, otto in più di quelli che un destino cinico e baro le concesse prima di un fatale incidente aereo, e per l'industria discografica americana costei è ancora una miniera d'oro. Basti dire che ogni mese si vendono in media nei soli Stati Uniti ottantamila copie di suoi dischi. Il consiglio, se Patsy Cline latita nei vostri scaffali, è di partecipare ai conteggi procurandosi questa, la più significativa fra le decine di raccolte presenti sul mercato. Con i suoi venticinque titoli un sublime volo d'angelo (davvero!) su una vicenda artistica e umana dopo la quale il country, che Patsy rese molto più sofisticato e un po' meno maschilista, non sarà più lo stesso. Bello il film biografico del 1985, *Sweet Dreams*, con Jessica Lange nel ruolo principale.

CLOCK DVA

Advantage
(*Polydor, 1983*)



È in un certo senso curioso che il miglior album dei Clock Dva, oltre a essere l'unico nella corposa discografia della band di Sheffield ad aver visto la luce per una *major*, sia stato confezionato dall'organico più effimero e mai davvero *unito* fra quelli che si sono avvicendati attorno all'indiscusso leader Adi Newton: eppure *Advantage* si rivela senza dubbio superiore sia al precedente *Thirst*, che aveva portato a piena maturazione le idee sviluppate dalla formazione originale, e sia ai successivi lavori all'insegna di un'elettronica decisamente più esasperata.
Fertile terreno di incontro tra le sperimentazioni *filo-industrial* degli esordi e l'accresciuta devozione a un post-punk ossessivo e inquietante - frammisto di citazioni jazz e *black* - che quando meno lo si aspetta si apre in ammalianti melodie (*Resistance* e *Breakdown*, che mostrano dove gli Human League sarebbero potuti arrivare se non si fossero venduti al pop da classifica), *Advantage* è un magnetico esempio di poesia *noir* scandita dal canto glaciale (o dalle quasi-recitazioni) dell'enigmatico Newton e spesso flagellata da estrosi volteggi fiatistici. Ispirato e intensissimo nelle armonie così come nelle non meno efficaci dissonanze.

CLOVERS

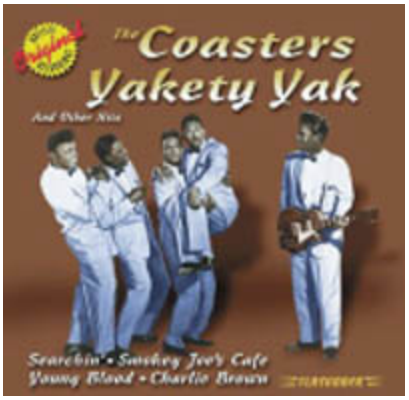
The Very Best Of
(*Rhino, 1998*)

Dice bene Peter Shapiro quando annota che "mentre i Midnighters scoprivano lo spirito nella carne di una fanciulla chiamata Annie, i Clovers contaminavano la purezza dei cori di ragazzi, aprivano le chiuse del

rock’n’roll e preparavano il terreno per il soul”. Innesco e brano simbolo di tutto ciò quello che nel 1951 inaugurò la lunga sfilata di successi che si sarebbe conclusa otto anni più tardi con *Love Potion No. 9*, ossia *Don’t You Know I Love You*. Soffice blues vocale con un grezzo sassofono in sottofondo, la terrigna sensualità del Sud che incontra il sofisticato approccio del Nord e chi mai aveva udito in precedenza una cosa simile? Alternando midtempo tendenti all’errebì a eleganti e non meno sensuali ballate, i Clovers traversarono gli anni ’50 contribuendo in maniera decisiva alla loro storia.

COASTERS

Yakety Yak
(*Rhino, 1994*)



Ci voleva il genio di Jerry Leiber e Mike Stoller, due dei più grandi compositori della storia del rock’n’roll (titoli come *Hound Dog* e *Jailhouse Rock* vi dicono qualcosa?), per trasformare un mediocre gruppo di R&B all’acqua di rose in una strepitosa macchina di successi pop nonché nel perfetto archetipo dei tanti gruppi vocali - Drifters in testa - che avrebbero segnato la stagione musicale a cavallo tra i ‘50 e i ‘60. La fortuna dei Coasters (nati dalla scissione dei Robins, scoperti già alla fine degli anni ’40 da Johnny Otis) inizia nel 1957 con la pubblicazione di *Young Blood*, scritta appunto dalla formidabile coppia di autori con la collaborazione di Doc Pomus. Prima perla di una collana che comprende immortali *sketch* adolescenziali quali *Poison Ivy*, *Yakety Yak*, *Charlie Brown*, *I’m A Hog For*

You, racchiude in sé tutte le caratteristiche di uno stile unico: leggerezza, innocenza, umorismo - con il trucco spesso imitato (si pensi a brani rock come *Summertime Blues*) dell'entrata in campo del baritono a spezzare con un tono basso e di grande effetto comico il ritmo delle strofe - e soprattutto una straordinaria immediatezza melodica. Ottenuta però con un meticoloso lavoro di cesello in studio e l'apporto di ottimi strumentisti, su tutti il leggendario sassofonista King Curtis.

EDDIE COCHRAN

Legends Of The 20th Century
(*EMI, 1999*)

In soli due anni di carriera, su un totale di ventidue vissuti, Eddie Cochran contribuì a principiare una sorgente che avrebbe generato nei decenni successivi un'intera iconografia di suono e di costume. I capelli impomatati a banana, i jeans corti da cui spuntano i calzini bianchi e le *creeper* scamosciate sono i tratti indispensabili del perfetto look del rockabilly, il tipo più indocile e stiloso mai apparso nel mondo dei teenagers. Ma Cochran fu anche, e soprattutto, uno di quelli che si cantavano da soli le proprie canzoni (caso raro, nei '50) e un fervido sperimentatore di nuove tecniche di registrazione. Meritatamente celebri restano *Summertime Blues* e *C'mon Everybody*, ma anche l'urlo scomposto di *Somethin' Else* e lo shuffle minaccioso di *Nervous Breakdown* sono testimonianze perfette di un talento assolutamente speciale. Come per Buddy Holly, nessuno potrà mai sapere cosa avrebbe combinato Cochran se non fosse andato a morire in Inghilterra,

in un incidente automobilistico, il 17 aprile del 1960. Dopo quattro decenni, permane ancora la sensazione che se il fascinoso “ribelle senza causa” avesse avuto il tempo di andare fino in fondo il rock’n’roll sarebbe sopravvissuto alla sua stagione dell’innocenza.

JOE COCKER

Mad Dogs & Englishmen
(*A&M, 1970*)

Non solo il titolo di un disco (d’oro), ma anche di un tour leggendario e di un film, *Mad Dogs And Englishmen* è la prima frase che ci viene in mente parlando di Joe Cocker. Non che capiti molto spesso, vista l’imbarazzante involuzione negli ultimi decenni di una delle più belle ugole del rock inglese. Preferiamo ricordarcelo così, il re di Woodstock, al massimo dello splendore artistico (su quello fisico è meglio tacere, il declino stava già iniziando), con una band stellare al suo servizio - Leon Russell, Jim Keltner, Bobby Keys, Rita Coolidge, i Dominos e molti altri - e un repertorio di classici irresistibili ai quali la sua voce dona un ulteriore supplemento d’anima. Qualche titolo? *Bird On The Wire, Give Peace A Chance, Cry Me*

a River, *Honky Tonk Women*, *The Letter*. E questo è solo un terzo della scaletta.

LEONARD COHEN

Songs of Leonard Cohen
(*Columbia, 1967*)

Un debutto che resta memorabile, tra voci, arpeggi, vecchi valzer e la poesia senza fine dei testi. John Simon produce un disco che racchiude in sè *Winter Lady*, *So Long Marianne*, *Stories Of The Street*: brani che ancora oggi, dopo oltre trent'anni, sanno commuovere e portare lontano, con quella voce che sembra recitare eppure *canta*, e gli arrangiamenti la seguono costruendo nell'aria castelli di impressioni. Insieme al seguente *Songs From A Room* è l'avvio e l'apice di una carriera che si manterrà per anni e anni a livelli sempre altissimi, concedendo pochissimi momenti di debolezza. Così è tra le tracce di quest'esordio, dove *Sisters Of Mercy* e *Suzanne* conquistano un proprio posto d'onore nella storia e nella memoria musicale contemporanea.

LEONARD COHEN

Songs Of Love And Hate
(*Columbia, 1971*)

Leonard Cohen non appartiene in realtà alla storia del rock, almeno non nel senso genealogico del termine. Arrivato all'esordio discografico in età più che matura (nel 1968, trentaquattrenne: è nato nel 1934 a Montreal, in Canada), dopo aver pubblicato poesie e romanzi, ha sempre frequentato di malavoglia i cenacoli precostituiti dei cantautori americani, differenziandosi dalla loro diffusa prolificità per una produzione sempre misurata, dalle raffinate ma non asettiche radici letterarie. Nonostante ciò, alcune delle sue canzoni sono diventate standard della musica popolare adulta, pezzi che hanno segnato epoche e che sono stati ripresi diverse volte, pure dalle nostre parti, dai migliori artisti della parola. *Songs Of Love And Hate* è forse l'album più austero di Cohen: comprende, come era successo per l'esordio, titoli immortali che si chiamano *Famous Blue Raincoat* e *Joan Of Arc* (ricorderete la versione di De Andrè) e che scandagliano con profondità i temi contrapposti del titolo. La voce del Nostro si accompagna meravigliosamente alla profondità dei versi che canta, scavando nell'animo dell'ascoltatore e regalando una serie di quadri non facili, stretti fra ricordi appena nostalgici, richiami fisici e voli spirituali. Insomma, un capolavoro.

LLOYD COLE & THE COMMOTIONS

Rattlesnakes
(*Polydor, 1984*)

Negli anni del new romantic e del pop affettato, i Commotions spuntarono come fiori rari vestendosi di abiti sobri e facce normali. Peccato che durarono lo spazio di soli tre dischi. Senza di loro, l'ispirazione del Lloyd Cole solista sarebbe progressivamente svanita negli anni, lasciando più di un rimpianto per non esser mai tornato alla bellezza di *Rattlesnakes*, debutto straordinario, forse la miglior collezione di canzoni pop (definizione quanto mai generica, in questo caso) prodotta dal Regno Unito nell'intero decennio. Il gruppo scozzese assemblò pochi essenziali caratteri - il gusto amaro della canzone d'autore, lo spessore ritmico del rock, il romanticismo orchestrale del pop - giocando sul fascino della voce di Cole e sull'eclettismo tecnico dei suoi compagni. Un album troppo personale per essere anche *seminale*.

COMMANDER CODY & HIS LOST PLANET AIRMEN

Live From Deep
In The Heart Of Texas
(*Paramount, 1974*)

Originaria di Detroit ma fissa a San Francisco, questa band ha tentato con successo di applicare al country il medesimo trattamento riservato da Paul Butterfield al blues, fondendolo con rock'n'roll (*Twenty Flight Rock* di Eddie Cochran, *Midnight Shift* di Buddy Holly), psichedelia, boogie (*Rock That Boogie*), western swing e in generale musica per camionisti (*Semi-truck*, *Mama Hated Diesel*, *Truck Drivin' Song*). Il debutto *Lost In The Ozone* (1971) e due live (l'altro è un doppio registrato a Londra nel 1976) apriranno a Commander Cody e soci le porte dei mondi sia country che rock e regaleranno loro le simpatie degli appassionati di roots disposti all'ironia e all'allegria. Anche nel loro caso, però, la sacra fiamma si spegnerà presto, soffocata da venti impetuosi chiamati punk e new wave.

RY COODER

Paradise And Lunch
(*Reprise, 1974*)

Ry Cooder non sarà mai ricordato come un grande autore o *solo* come uno storico della musica popolare americana. Giù il cappello anche quando scrive e quando studia, ma l'inchino più riverente è d'obbligo dinanzi al Cooder interprete. Cosa significa interpretare, in fondo? Forse replicare lo schema originario? Attenersi pedissequamente alla cifra dell'autore? Fuggire di fronte alle difficoltà? Ecco, tutte cose che Cooder non ha mai fatto. Impavido e avido consumatore di storia antica (quella musicale, popolare, americana), Cooder ha rigenerato l'hillbilly sposandolo al gospel, ha rinfrescato il rhythm'n'blues filtrandolo col jazz, ha sgrezzato il folk strusciandolo di soul. E tutto questo *affettuosamente*, senza mai mancare di rispetto ad alcuna delle materie prime. *Paradise And Lunch* è il quinto album della sua carriera propriamente rock, consumatasi quasi per intero nei '70, prima di cedere il passo alla produzione di colonne sonore e agli sconfinamenti etnici. Di nove tracce soltanto una è autografa. Le altre sono il sud dell'America passato al setaccio e ricostruito in forma di blues sensualissimo, errebì bollente, tex-mex, swamp rock e country da cocktail. Ogni sfrigolio di *slide* è un bene prezioso dell'umanità. Roba da conservare in teche blindate.

RY COODER

Showtime
(*Warner Bros, 1977*)

Ry Cooder è, al pari di un Jeff Beck, di un Nicky Hopkins o di un David Lindley, uno dei grandi *stilisti* della storia del rock. La sua chitarra slide ha

riempito di screziature preziose alcuni degli album migliori dei ‘60 (Rolling Stones in prima fila), fino a quando il Nostro ha cominciato a dedicarsi alla molteplicità linguistica della cultura americana suonata. A differenza dei succitati colleghi, però, Cooder ha dimostrato una personalità - se non compositiva, almeno reinterpretativa e a tratti pure visionaria - che lo allontana da qualsiasi altro virtuoso del proprio strumento.
Questo live è l’unica conferma registrata dal vivo e pubblicata in tempo reale della vena più ricercata del musicista: assemblato dopo un capolavoro quale *Paradise And Lunch* e il tex-mex “hawaiano” di *Chicken Skin Music*, suona ancora oggi di una terribile attualità estetica, non tanto perché scelga un linguaggio alternativo alla tradizione (anzi, per nulla), ma proprio perché ne approfondisce i tratti senza tempo. Merito sostanziale del rodatissimo team di collaboratori che lo sorreggono, da Flaco Jimenez - presenza più che importante nella struttura dei brani - con la sua fisarmonica alle voci di Bobby King, Terry Evans ed Eldridge King, e merito di una scelta di brani che diavagano fra folk-blues e forma-canzone dalla vena sommessa e fascinosa. *School Is Out*, *Jesus On The Mainline*, *Volver, Volver*, *SmackDab In The Middle* sono tra le più alte dimostrazioni della più grande dote del Nostro: la capacità del concertatore, del direttore delle musiche, piuttosto che quella di forgiatore di brani originali. Il coté rappresentativo verrà fuori al meglio in alcune colonne sonore posteriori; qui, molto di più che nel sodalizio con Wyatt, Keltner e Lowe c’è la tecnica e il cuore di un filologo del rock, che va avanti senza presunzione ma con moltissimo soul. Da imporre, a mo’ di ascolto obbligato, a certi splendidi “discoli” della scena neotradizionalista, tanto per fare loro capire *come si fa*, per davvero.

RY COODER

Paris, Texas
(*Warner Bros, 1984*)

Ancora più significativa della - comunque grandiosa - ricerca filologica che seguirà in *Get Rhythm* (1987), questa colonna sonora fotografa la propensione massima e meglio riuscita del musicista americano, quella nel rendere *figurativo* un suono con pochi, scabri tocchi del suo strumento. Qui tratteggia il deserto, il suolo texano e un amore che si mescola col territorio, stilizzando la propria chitarra e inserendola in qualche modo *nell'ambiente*. Cooder è affiancato da Jim Dickinson e dall'estro strumentale di David Lindley (nei '60 con i Kaleidoscope, poi alla corte di Jackson Browne e infine degnissimo solista) e mette insieme una serie di sottigliezze espressive dalla grande presa emotiva, "canzoni" che accompagnano magnificamente le "visioni" del regista Wim Wenders. Un esempio di *score* difficilmente eguagliabile.

SAM COOKE

The Man And His Music
(*RCA, 1986*)

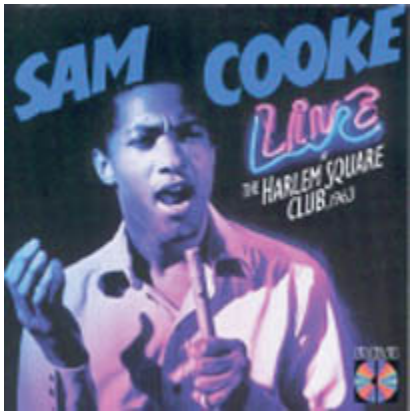
Sebbene il soul, di cui il nostro uomo fu fra i padri fondatori, sia stato a lungo una faccenda più di 45 che di 33 giri, non mancano nella discografia di Sam Cooke album capaci di reggere questa ribalta: ancora più di *At The Copa* e del postumo *Live At The Harlem Square Club*, due fra i più fenomenali lp dal vivo di sempre (in qualunque ambito), avrebbe meritato la consacrazione l'oscuro *Night Beat*, AD 1963. Certamente un capolavoro ma ancora più certamente un'opera atipica per Cooke, tesa com'è a esplorare un universo, quello del blues, appena sfiorato in precedenza con *Bring It On Home To Me* e che si sarebbe dunque detto lontano dalla sua sensibilità. Obbligatorio allora indirizzarsi verso una raccolta. Fra le tante, nessuna meglio di questo doppio (numero otto in Gran Bretagna nell'anno d'uscita, con *Wonderful World* secondo fra i singoli grazie al solito spot della Levi's) racconta chi fu Sam Cooke. Transfuga dal gospel che non gliela perdonò, intrattenitore elegante dalla voce serica e dai modi gentili e per questo capace di mietere successi fra il pubblico bianco e nel contempo abile nell'infiammare le platee di colore con esibizioni di formidabile energia. Uno e bino: da un lato il romanticismo di *You Send Me*, *Cupid* o *Wonderful World*; dall'altro la frenesia festaiola di botte di vita chiamate *Shake*, *Twistin' The Night Away*, *Having A Party*. Il fratello che ce l'ha fatta, il nero che avresti potuto invitare a cena nell'America razzista dei primi '60. Ma, come cantava il giovane Dylan, i tempi stavano cambiando.

Sam Cooke lo vide e lo annunciò il cambiamento. Proprio *A Change Is Gonna Come* si chiama la canzone con la quale saldò le sue anime e tuttora travolge con la forza di un'emozione ineffabile, indecisa fra speranza e disperazione. Otis Redding ne offrirà una versione di quasi pari rilevanza in un album epocale come *Otis Blue*, che completa la dichiarazione di diretta discendenza da Cooke rileggendone anche *Shake* e *Wonderful World*.

L’autore non la vide scalare le classifiche. Moriva, ucciso in circostanze che non verranno mai plausibilmente chiarite, l’11 dicembre del 1964, undici giorni prima della data fissata per la pubblicazione.

SAM COOKE

Live At The
Harlem Square Club, 1963
(*RCA, 1985*)

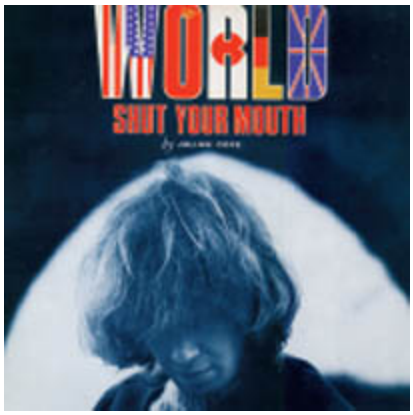


Da qualunque prospettiva se ne osservi la vicenda colpisce in Sam Cooke l’essere costantemente due in uno. Il più acclamato dei cantanti di gospel, tanto per cominciare, e nello stesso tempo il primo a tradire il sacro per il profano, facendosi incidentalmente precursore e prim’attore del soul. Scissione della personalità replicata nel suo essere da un lato raffinato intrattenitore perfettamente a suo agio con il canone della ballata pop prediletta da un pubblico in prevalenza bianco e dall’altro ipercinetico dispensatore di atmosfere festaiole per la platea afroamericana. Perfettamente logico che per rappresentarne adeguatamente la valenza concertistica siano stati necessari dunque due album dal vivo. Il primo era in classifica quel fatale giorno del dicembre 1964 in cui una pallottola lo rapì a questo mondo: *At The Copa* restituisce l’immagine di un Sinatra di colore piacevolmente ironico e sentimentale. Il secondo ha visto la luce solo ventun’anni dopo, e a ventidue dalla registrazione, e ascoltandolo si capisce ben prima di arrivare all’apoteosi finale di *Having A Party* quale sia stato il

modello per quel suono di Asbury Park fatto Vangelo dal Boss e dal suo discepolo prediletto Southside Johnny.

JULIAN COPE

World Shut Your Mouth
(*Mercury, 1984*)



Nel panorama degli ‘80, quella di Julian Cope è una presenza felicemente *disturbante* e difficilmente riconducibile a un filone stilistico ben definito. Battitore libero, il Nostro infiltra tra le maglie di un tessuto sonoro di matrice *new wave* spiazzanti inserti dalle reminiscenze psichedeliche, aprendo l’impianto musicale alla contaminazione più *espansiva*. Dopo aver chiuso l’esperienza in quel di Liverpool con i Teardrop Explodes, la cui discografia anticipa temi e motivi qui presenti, Cope decide di mettersi in proprio e il primo risultato è questo *World Shut Your Mouth*, in cui le canzoni, imperniate sulla voce magnetica e istrionica del cantante - al quale, inoltre, non manca davvero il carisma dell’animale da palcoscenico -, si allargano a inglobare melodie pastorali di oboe, coretti contagiosi, siparietti beatlesiani, scherzi di funk obliquo e ossessioni ritmiche, con organo e chitarre - ad alta gradazione acida - che garantiscono unitarietà. Un coacervo pop di altissimo livello, il cui burattinaio riesce a rendere accattivante pure l’orchestrazione kitsch del singolo *Sunshine Playroom*, un’impresa che avrebbe coperto di ridicolo chiunque. Tranne Julian Cope.

ELVIS COSTELLO

My Aim Is True
(*Stiff, 1977*)

Fa una certa impressione scorrere le riviste d'epoca e trovare l'esordio di Declan Patrick McManus, in arte Elvis Costello, appaiato al movimento punk. In realtà, riconosciuta qualche concessione al clima del momento, *My Aim Is True* è una folgorante esplosione di pop nel senso più ibrido del termine. In una celebre intervista lo stesso artista di Liverpool dichiarava le sue molteplici influenze, arrivando a spiegare come tante frasi melodiche, tante linee accattivanti di basso-chitarra-batteria fossero state prese da ascolti precisi di Velvet, Beatles, musical, Tin Pan Alley, country dei '50. Insomma, un patchwork, genialmente condito da testi pieni di humour, giochi di parole, un po' di sano cinismo, un gusto per la linea cantabile che già in *Alison* si libra al meglio. Qui c'è, *in nuce*, tutto il radioso futuro del figlio del trombettista Ross McManus, la sua vena variopinta e rock'n'roll, più asciutta di quanto succederà qualche volta, durante una carriera torrenziale e mutabile come poche. Una strada segnata continuamente dalla ricerca della *perfect song*, o meglio, della sua trasfigurazione eccentrica e *vincente*, fino alla maturità degli incontri con i miti di sempre, da Paul McCartney a Burt Bacharach.

ELVIS COSTELLO

Imperial Beedroom
(*F-Beat, 1982*)

Tra pianto e ironia, uno dei momenti migliori dell'intera carriera di Declan Patrick McManus, tra le folgori dell'esordio di *My Aim Is True* (1977), il momento un po' debole (e country) di *Almost Blue* (1981) e un periodo immediatamente successivo, piuttosto controverso (sorpassato dal grande *rock* di *King Of America*, 1986). Le canzoni qui sono quanto di meglio il pop costelliano possa offrire: complesse, con una scrittura che si situa fra atmosfere jazz-fashioned e un senso della costruzione formale (e delle soluzioni strumentali) attentissimo a dipingere uno scenario avvolgente e non *casuale*: lontano dal punk, concentrato sul dettaglio dei suoni. I testi sono tutto meno che banali o consolatori. Non è un caso che il Nostro si sia affidato alle cure di Geoff Emerick, il celebre ingegnere del suono di George Martin e Beatles: l'ispirazione ha effettivamente dei sensati punti fermi nel periodo psichedelico e orchestrale (qui è al lavoro Stevie Nieve) dei Fab Four e tocca il culmine, tra le altre, con *Town Cryer*, *Man Out Of Time*, *Shabby Doll*. Bacharach è dietro l'angolo, ma il capolavoro di un songwriting fluente e ben dominato è già stato raggiunto.

COUNTRY JOE & THE FISH

Electric Music
For The Mind And Body

(*Vanguard, 1967*)

Sebbene il nome della band che ne è titolare potrebbe essere fuorviante, un titolo come *Musica elettrica per la mente e il corpo* non può che far pensare alle psichedelia. E suoni altamente visionari sprigionano infatti dai solchi di questo esordio dell'ensemble californiano, che assieme al secondo capitolo *I Feel Like I'm Fixin' To Die* - di pochi mesi successivo - frulla nello shaker dell'ispirazione acide convulsioni *mind-expanding* e ballate riflessive, canzone di protesta e assortite fantasie folk'n'roll. Non raggiungeranno mai più simili livelli, Joseph McDonald e compagni; e dispiace un po', in fondo, che molte storie del rock li ricordino per la delirante performance sul palco di Woodstock e non per i lampi di genio che illuminarono e tuttora illuminano questi loro davvero memorabili primi passi.

CRAMPS

Songs The Lord Taught Us
(*IRS, 1980*)

Rockabilly scheletrico, quello dei primi Cramps. Devoto alle radici ma attitudinalmente punk, a esaltare il canto cavernoso e spesso beffardo dello sciamanico Lux Interior, la batteria sorda ed essenziale di Nick Knox, le chitarre secche e crude della conturbante Poison Ivy e (solo per quest'album) del vampiresco Bryan Gregory. La New York dei quattro è la stessa di Talking Heads, Ramones e Television, ma il loro è un mondo parallelo, mai baciato dal sole, in cui impazzano lupi mannari, zombie e altre creature strane e terrificanti; per raccontarlo, dopo due singoli - *Surfin' Bird* e *Human Fly* - subito divenuti oggetto di venerazione, la band si reca nei mitici Sun Studios di Memphis con Alex Chilton in veste di produttore, uscendone con tredici brani in buona parte autografi (*TV Set*, *Garbageman* e *What's Behind The Mask* tra i più significativi) e un pugno di cover scelte nei songbook di Sonics (*Strychnine*), Little Willie John (*Fever*), Jimmy Stewart (*Rock On The Moon*), Johnny Burnette (*Tear It Up*) e Dwight Pullen (*Sunglasses After Dark*). "Canzoni insegnateci dal Signore", appunto. Ma dal Signore del Male.

CREAM

Disraeli Gears

(*Reaction, 1967*)

Il meglio e il peggio del blues-revival inglese in un solo progetto di supergruppo: Eric Clapton era già stato la mano di Dio negli Yardbirds e nei Bluesbreakers di John Mayall, mentre Jack Bruce e Ginger Baker avevano composto la sezione ritmica della Graham Bond Organization. Elettrificandolo fino alla saturazione, i tre spinsero il suono del blues con roboanti effetti musicali e vaghi sapori misticheggianti, segnando l'anticamera dell'hard-rock preso dal suo lato più psichedelico. Durarono lo spazio di due anni e quattro dischi (dei quali solo metà propriamente di studio). *Disraeli Gears*, il secondo, contiene *Sunshine Of Your Love*, che Bruce non esitò a definire il riff più famoso della storia. Lo strepitoso successo ottenuto con quello e pochi altri pezzi memorabili gli danno in parte ragione.

CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL

Cosmo's Factory
(*Fantasy, 1970*)

In meno di dieci mesi, tra il dicembre del 1969 e il settembre dell'anno seguente, i Creedence Clearwater Revival di John e Tom Fogerty, due fratelli di origine californiana ma dalle radici musicali molto più vicine al suono del Delta, scrivono alcune delle più memorabili pagine delle storia del rock'n'roll. Tre album, per la precisione: *Green River* (il loro terzo, dopo un omonimo esordio - sul quale si trova la cover di *Suzie Q*, il primissimo successo della band - e *Bayou Country*, entrambi, comunque, ancora piuttosto acerbi), l'altrettanto imperdibile *Willy And The Poor Boys* (non fosse altro per la presenza di *Fortunate Son* ed *Effigy*) e il capolavoro assoluto: *Cosmo's Factory*. Che, a conferma del particolare stato di grazia compositiva che John Fogerty attraversava in quel periodo, è una sorta di compendio di sei lustri o poco più di musica popolare americana. C'è di tutto in questi quaranta minuti, aperti però piuttosto in sordina da un lungo brano - *Ramble Tumble* - che inizialmente gioca tutto il suo fascino sulla voce dello stesso Fogerty, ora roca e ora più "accondiscendente", per poi sciogliersi in un'altalenante serie di intrecci di chitarra e batteria. Non tardano comunque ad arrivare i brani imperdibili, assolutamente imperdibili, che chiunque ha ascoltato almeno una volta nella vita: per radio, in una pubblicità televisiva o come colonna sonora di film non certo d'azione, ma è sicuro che nessuno - anche inconsapevolmente - è potuto sfuggire alla magia di *Before You Accuse Me* (un'altra cover, tra ritmo e blues, come anche *Lookin' Out My Back Door*), *Travelin' Band* (due minuti in cui si concentra l'essenza del più puro rock), *Ooby Dooby* (una di quelle composizioni che ti spingono a iniziare un corso di chitarra), i miti che rispondono ai titoli di *Who'll Stop The Rain* e di *Up Around The Bend*; canzoni senza inutili fronzoli, dirette, magnetiche, magiche, country e rock allo stesso tempo, per

le quali è difficile trovare aggettivi ma delle quali è semplicissimo innamorarsi. Anche negli anni dell'elettronica e dei computer.

DAVID CROSBY

If I Could Only
Remember My Name
(*Atlantic, 1971*)

Basterebbero i soli crediti a fare di questo disco una leggenda. Eppure, nonostante sia suonato da buona parte dei Grateful Dead e dei Jefferson Airplane, da Neil Young, Graham Nash e Joni Mitchell, *If I Could Only Remember My Name* è senza dubbio il capolavoro personale e *privato* di David Crosby. Che, al tempo, aveva già fatto meraviglie con Byrds e CSN&Y. Ma qui, tra le pieghe di un sogno visionario, sta la sua anima più interna e creativa. Musica liquida e stellare, su una linea di confine tra folk e jazz come un mistero insondabile. Leggero come un gas evanescente, *If I Could Only Remember My Name* è adagiato su un tappeto fluttuante in zone inaccessibili alla coscienza umana. Non può e non deve essere un'apologia della droga, ma è indubbio che le sostanze assunte in quegli anni permisero al Nostro di spingersi molto più in alto delle già conquistate *otto miglia*. Da lassù cadono come frammenti di pianeti iridescenti le litanie volatili di *Laughing* e *Song With No Words*, canzoni di una dimensione parallela. Uno dei più grandi dischi psichedelici di sempre e forse il miglior album solista partorito nell'era della *musica dell'amore*.

CROSBY, STILLS, NASH & YOUNG

Four Way Street
(*Atlantic, 1971*)

Il supergruppo cantautoriale più celebre alla prova del palco, dopo un album di pezzi superbi, corali, agresti e intimisti come *Dèjà Vu*. David Crosby (ex-Byrds), Stephen Stills (ex-Buffalo Springfield), Graham Nash (unico inglese, ex-Hollies) e, ultimo arrivato, il canadese Neil Young (anche lui dai Buffalo Springfield) uniscono per poco tempo le loro forze dimostrando che il folk-rock di matrice californiana può ancora avere un profilo artistico convincente all'alba di un nuovo decennio. È un attimo, perché contrasti e progetti solistici renderanno tale incontro davvero fugace. Paradossalmente, è proprio questo live a rappresentare la testimonianza più completa del suono CSN&Y, un intingolo di sonorità West Coast, intrecci vocali tipicamente californiani e ballate piene di brio.

CURE

Three Imaginary Boys
(*Fiction, 1979*)

Una lampada, un frigorifero e un aspirapolvere sono gli “autoritratti” dei musicisti sulla copertina di questo loro esordio a 33 giri, nella cui prima edizione i titoli sono indicati da simboli grafici. Non saranno più così scarni e splendidamente *naïf*, i Cure: in seguito, pur continuando a produrre musica di pregevolissima caratura, Robert Smith si farà infatti prendere la mano dal suo perfezionismo e dai suoi fantasmi. Qui, invece, domina un’ispiratissima esuberanza scandita dal canto malinconico e già inconfondibile del leader, tra filastrocche ipnotiche e incalzanti (*Fire In Cairo* la più immediata), ballate eteree ed evocative (*Another Day* su tutte) e una cover stravolta di *Foxy Lady* di Jimi Hendrix.

CURE

Pornography
(*Fiction, 1982*)

Non sarà forse in assoluto il miglior album di Robert Smith e compagni, *Pornography* (del resto, per band così duttili e volubili, le asserzioni perentorie lasciano un po' il tempo che trovano), ma è di sicuro il più autorevole manifesto dei Cure maggiormente influenti: quelli, cioè, che sono giustamente passati alla storia come profeti del *gothic* sospeso tra inquietudine e romanticismo.
Il suono di questi Cure, reduci dalle fantasie naïf di *Three Imaginary Boys* e dalle sommesse liquidità di *Seventeen Seconds* e *Faith*, è tutto nelle immagini della copertina: cupe e sfumate, quasi a sottolineare come i tre musicisti sentano il peso del tema affrontato, "l'orrore quotidiano del vivere". Impotenza e (compiaciuta?) abulia pervadono gli otto episodi del disco, mesmerici e piuttosto sconfortanti - con pochi raggi di luce occasionalmente ad attraversarli - nei ritmi pacati, nelle suggestive trame di chitarre e tastiere, nel canto come al solito *alieno*. Un viaggio certo deprimente, ma non per questo meno fascinoso, che si accende di energia solo nella straordinaria *The Hanging Garden*, non a caso edita anche come singolo, dall'incedere marziale e dalle atmosfere vagamente esoticheggianti.

CYPRESS HILL

Black Sunday
(*Columbia, 1993*)

Larry Muggerud è un italoamericano di Brooklyn che vive dal 1983 nella Città degli Angeli. Da ragazzo era un ottimo giocatore di baseball. Senes Reyes, losangeleno d'ascendenze cubane, aveva invece pochi rivali sui

campi di football. L'uno e l'altro sarebbero potuti diventare professionisti, ma i soldi hanno preferito farseli in un altro modo. Che non è nemmeno quello praticato un tempo da Louis Freese, mezzo cubano e mezzo messicano che un giorno, colpito da un'illuminazione sotto forma di pallottola, capì che il crimine non paga e cambiò vita. Da allora si fa chiamare B-Real e rappa con Senes, che il mondo conosce come Sen Dog, sulle basi allestite da Larry, per chi ama l'hip hop un mito di nome DJ Muggs. Insieme sono noti come Cypress Hill, la posse che, con i Beastie Boys, vanta il migliore rapporto con il pubblico del rock. *Black Sunday* è il loro secondo album, il migliore e il più venduto (quattro milioni di copie). Più scuro dell'omonimo debutto, che un benvenuto umorismo redimeva da sbandate omofobe, caratterizzato da suoni densi e dure storie di strada che scivolerebbero nel noir ellroyano non giungesse in puntuale soccorso, misericordiosa, l'amatissima Mother Mary.

D'ANGELO

Voodoo
(*EMI, 2000*)

La prima voce che si ascolta in uno dei più sospirati secondi album di sempre (cinque anni lo separano dal debutto *Brown Sugar*) è quella di Jimi Hendrix. Omaggio nell'omaggio, visto che è negli studi che costruì l'originale *voodoo chile* che Michael "D'Angelo" Archer ha registrato il disco che lo eleva al livello dei più grandi musicisti afroamericani dell'ultimo quarantennio, modelli che si sarebbero detti irraggiungibili prima della sua uscita alla ribalta: lo stesso Hendrix, James Brown e Sly Stone, ma

più ancora il compianto Curtis Mayfield, Marvin Gaye e Prince. Gli ultimi due soprattutto: era dai tempi di *Midnight Love* che non veniva pubblicato un album soul di questo livello e da quando Prince licenziò *1999* che la musica nera (rap escluso) non esprimeva un nuovo campione di tale levatura. Smodata è l'ambizione che lo sottende: riassumere e sublimare tutto quanto si è chiamato soul da quando il termine è entrato in uso. Nientemeno! Bastano i quattro brani iniziali (nemmeno un terzo della scaletta) per portare a termine la missione. Il resto è mancia. In copertina il venticinquenne D'Angelo mette in mostra sguardo fiero e posa da boxeur. Come lo fu Mohammed Ali, egli oggi è "il più grande".

MILES DAVIS

Bitches Brew
(*Columbia, 1970*)

Unico album di jazz fra i magnifici cinquecento di *Extra*, in forza di un'influenza sul rock più avvertibile che mai (chiedere informazioni ai Tortoise), *Bitches Brew* è opera che sfugge in realtà a qualunque catalogazione, oceano di suoni cui concorrono innumerevoli fiumi che mischiandosi diventano cosa definitivamente *altra* da ciò che erano. E difatti mai disco divise così il pubblico del jazz, che sarà al contrario unanime riguardo ai successori, bollati come apostasie commerciali quando in verità il *Brodo di cagne* aveva venduto di più. Così, per non fare che due titoli, l'ultrachitarristico *A Tribute To Jack Johnson* del 1971 e l'ancora più straordinario *On The Corner*, di un anno dopo, minimalista e insieme

incredibilmente stratificato, orgia funk influenzata da Stockhausen come da James Brown. Sarebbero stati scelte al pari legittime ma *Bitches Brew* ha prevalso per la cesura che marcò.
Il Davis che mette mano a questo imponente e per molti indisponente doppio ha passato da poco i quaranta e ha alle spalle il più glorioso dei futuri immaginabili: fiancheggiatore ancora giovinetto di Charlie Parker e dunque protagonista della rivoluzione bebop, iniziatore del cosiddetto "cool" nel 1949, esponente di prima schiera dell'hard bop di metà '50, apripista del modale nel 1959 con quel *Kind Of Blue* che è a detta di molti il migliore lp jazz di sempre, ha disseminato i '60 di 33 giri bellissimi e universalmente acclamati. Ma per la prima volta, sopravvanzato dalla pattuglia della "new thing", non è più all'avanguardia e cresce in lui il fastidio per la percentuale via via più esigua di neri e giovani in platea. Il timore di venire considerato un sopravvissuto lo attanaglia con la stessa intensità con cui lo fanno fremere d'ammirazione il blues elettrico, James Brown, Jimi Hendrix. *Bitches Brew* incorpora questo e tantissimo d'altro, dai ritmi africani al raga, a passaggi proto-ambient, a fughe psichedeliche. Limitativo dire che nulla nel jazz sarà più lo stesso, *dopo*. Più appropriato annotare che il jazz da qui in poi guarderà quasi sempre indietro, non avanti. In questo senso, oltre che atto di nascita di un mondo nuovo *Bitches Brew* è anche pietra tombale su uno giunto al capolinea della sua gloriosa esistenza.

SPENCER DAVIS GROUP

The Best Of
(*Island, 1968*)

Gimme Some Lovin': basta una canzone a fare un mito. Poi ci sono *I'm A Man*, *Keep On Running* e *When I Come Home*, ma sono pezzi minori se paragonati allo sfrontato epocale archetipico *groove* di quel brano classico, che non smette ancora oggi di popolare le scalette delle cover-band di mezzo pianeta, rinvigorito dalla torrenziale versione dei Blues Blothers quindici anni dopo l'originale. A dispetto dell'intestazione, lo Spencer Davis Group deve le sue fortune al talento compositivo e strumentistico del sedicenne Steve Winwood, voce nera e mani veloci quando ancora andava a scuola. Più tardi sarà nei Traffic, nei Blind Faith e poi *solo*, ma la sua vera prima volta è tra le braccia di questo suono ingenuo e focoso, in cui si riunivano cantabilità da grandi folle e un'autentica vocazione rhythm'n'blues.

DEAD BOYS

Night Of The
Living Dead Boys
(*Bomp, 1981*)

Il concerto del CBGB's di New York del marzo nel 1979 qui immortalato non fu esattamente l'ultimo dei "ragazzi morti", visto che la band si è in seguito riunita in più di un'occasione. *Night Of The Living Dead Boys* rimane comunque uno straordinario documento - caotico, sguaiato, ruvido e non sempre a fuoco, ma meravigliosamente vivo: in una parola, *punk* - del valore del quintetto guidato da Stiv Bators e Cheetah Chrome, tra i più apprezzati protagonisti del primo punk americano. Autentica furia post-Stooges, quella che trabocca da queste tredici devastanti canzoni, con una sola cover (*Tell Me* dei Rolling Stones) e gioielli minacciosi e iperdistorti quali *Ain't It Fun*, *3rd Generation Nation* e l'inarrivabile *Sonic Reducer*. Non proprio esaltante la qualità di registrazione, ma in casi come questo non ha senso andare per il sottile.

DEAD KENNEDYS

Fresh Fruit
For Rotting Vegetables
(*Cherry Red, 1980*)

Uscì in origine per un'etichetta inglese, il primo album dei Kennedy morti, perchè all'orecchie dell'America "benpensante" la loro sigla sociale suonava come una bestemmia in chiesa; la censura, naturalmente, servì solo a gettare benzina sul fuoco, rendendo Jello Biafra e compagni autentiche icone di una scena punk che aveva esorcizzato l'ingenuità del '77 e stava marciando verso la più consapevole rivoluzione hardcore, in parte anticipata in questi solchi. I migliori Dead Kennedys rimangono comunque quelli sempre devastanti ma perversamente epici di *California Über Alles*, *Holiday In Cambodia* e *Kill The Poor*: tre delle pietre miliari di questo disco, del quale tanti hanno ricreato la furia ma nessuno la genialità.

DEEE-LITE

World Clique
(*Elektra, 1990*)

Con perfetto *zeitgest*, Lady Miss Kier Kirby (il guardaroba più sensazionale da *Barbarella* in poi), il russo Dmitry Brill e il giapponese Towa Tei irrompono sulla scena dei club newyorkesi (e in un batter d'occhio del resto del pianeta) quando il vecchio decennio si appresta a passare il testimone al nuovo e una frenesia di festa e buoni sentimenti si sta impadronendo di tutti. Frullano funky, disco, hip hop, techno, pop elettronico e yé-yé, convocano ad assisterli Q-Tip di A Tribe Called Quest e Sua P-funkitudine Bootsy Collins e confezionano un disco che è una bomba danzabile capace di portare all'orgasmo anche i più integerrimi critici rock. Per qualche mese, *Groove Is In The Heart* ovunque. Momento irripetibile e difatti il secondo album sarà così così e il terzo indecoroso. Ma per un deee-lizioso attimo i Deee-Lite furono i padroni del mondo.

DEEP PURPLE

Made In Japan
(*Purple/EMI, 1972*)

Definito a ragione l'album-manifesto dell'hard rock, *Made In Japan* è il ritratto in movimento di una band dalle qualità tecniche eccezionali, sospesa fra barocchismo classicheggiante (Jon Lord), le urla lancinanti di Ian Gillan (in assoluto, il vocalist più potente e *acuto* di tutti i tempi, non solo nell'ambito specifico) e le supersoniche scale cromatiche di Ritchie Blackmore. Canzoni che prediligono il blues e le sue trasfigurazioni, lunghe jam in cui, a turno, ciascuno strumento dice la sua: *Child In Time*, *Smoke On The Water* e *Highway Star* non hanno quasi nulla a che vedere con le loro

versioni in studio, respirano un'aria torridamente creativa che il Mark II dei Deep Purple riserva soprattutto alle sue scorribande sul palco. Il manierismo è però dietro l'angolo, l'heavy metal incombe. Altre storie…

DEFTONES

Around The Fur
(*Maverick, 1997*)

Dopo *Adrenaline* i Deftones si indirizzano verso un crossover più estroso e maturo, ancor più deciso in termini di estremismi e irruenza ma nel complesso indirizzato verso soluzioni di assai più ampio respiro, con melodie fascinose - seppur sorrette da ritmiche potentissime e chitarre abrasive e taglienti che inventano sfondi tesi, inquietanti, cupi e a tratti maestosi per la voce di Chino Moreno, un'autentica forza della natura. L'influenza dei maestri Korn è ancora molto presente, ma la band *meticcia* californiana attinge più nel serbatoio dell'hardcore che non in quello del rap; tre anni dopo sarà *White Pony*, ancor più contaminato con sonorità dark e psichedeliche, a perfezionare il naturale processo di crescita, aprendo al gruppo la strada verso nuovi, spendidi orizzonti di rock *mutante*.

DE LA SOUL

3 Feet High And Rising
(*Tommy Boy, 1989*)

Le mamme li chiamano Kelvyn, David e Vincent ma loro si ribattezzano Posdnous, Trugoy the Dove e P.A. Pasemaster Mase. Vengono da Amityville, borgo ai margini di New York reso celeberrimo da uno dei classici dell'horror cinematografico più grandguignolesco, ma presentano facce da adolescenti per bene e sorridenti e osano riprodur-re, nella "o" del loro logo, il simbolo hippie che invitava a fare l'amore, non la guerra. Un bell'azzardo nel momento in cui a dominare il rap sono su una costa i proclami guerriglieri dei Public Enemy, sull'altra le vignette delinquenziali degli N.W.A. Osano anche in un al-tro senso i De La Soul, facendo girare le loro canzoncine deliziosamente svagate - talune, a partire dalla gettonatissima *The Magic Number*, quasi filastrocche da giardino d'infanzia - non su campioni, a quel punto ormai usurati dall'abuso, di funk classico (da James Brown in giù) ma su scampoli sonici di surreale pregnanza: Otis Redding ma anche una lezione di francese, George Clinton ma anche brandelli di cartoni animati, Steely Dan e Turtles (che faranno causa). Ne risulta un disco insieme obliquo e irresistibile, che conquista definitivamente all'hip hop (hippie-hop!) vasti settori del pubblico (quasi esclusivamente bianco) del rock.

Il che rimpingua i loro conti in banca ma per i De La Soul finisce per costituire un problema, dacché induce diffidenza nella platea nera. Cercheranno allora con ogni mezzo di emenciparsi dalla loro floreale immagine e conquistare una credibilità "da strada" e mal gliene verrà. Gli album che andranno dietro a *3 Feet High And Rising*, a cominciare dal deludente *De La Soul Is Dead* (peraltro più venduto del predecessore),

accentueranno gli spigoli, induriranno i suoni, faranno venire meno l'onirica magia di un debutto che il trascorrere del tempo non ha minimamente offeso.

DEL FUEGOS

Boston Mass.
(*Slash, 1985*)

Due chitarre, basso, batteria: in certi ambienti americani, a metà degli '80, sembrava non servisse altro. Ah sì, anche una voce di carta vetrata. Ma era questo rock'n'roll stradaiolo, ruvido, essenziale e romantico a proliferare nelle suburbie, sia delle metropoli che della sconfinata provincia. A Boston operavano i Del Fuegos, guidati dal maggiore dei fratelli Zanes, Dan (l'altro, Warren, era alla chitarra *urlante*). Da Buddy Holly agli Stones, dai Creedence al blue collar dei Settanta, tutta la passionalità di un suono espressivo proprio perché diretto, franco, senza inganni, esplose nel secondo album del gruppo, prodotto da Mitchell Froom (poi con mille altri, ma qui praticamente all'esordio). Citazione doverosa per *I Still Want You*, una di quelle ballate misteriose che ti si appiccicano addosso per tutta la vita.

DEUS

Worst Case Scenario
(*Island, 1994*)

La formazione belga - eclettica a partire dal nome, che cita un brano dei Sugarcubes e omaggia graficamente, con la prima lettera minuscola, i fIREHOSE - si fa conoscere grazie a un album che è un calderone di umori sonici, rock d'autore e dissonanze velvetiane (il violino di *Suds And Soda* è più di una dichiarazione d'intenti), spesso insieme nello spazio di una canzone. La multidirezionale creatività del gruppo porta, dopo il secondo album *In a Bar, Under The Sea*, a un'inevitabile diaspora e alla proliferazione di nuovi progetti, tuttavia già in questo primo episodio l'omogeneità del progetto è in gran parte merito del visionario *songwriting* di Tom Barman. Uno dei primi gruppi continentali in grado di scardinare il duopolio anglo-americano in virtù di un suono personalissimo.

DEVO

Q.: Are We Not Men?
(*Warner Bros, 1978*)

Quando il mondo intero si accorse della loro esistenza, grazie a due epocali singoli - *Jocko Homo / Mongoloid* e la fantastica cover di *Satisfaction* dei Rolling Stones con *Sloppy* come retro - concepiti in un garage della natìa Akron, Ohio, i Devo sembrarono alieni scesi da chissà quale pianeta. Fu subito chiaro, però, che le assurde tute di scena, i movimenti a scatti, le bislacche liriche (che parlavano di mongoloidi, di uomini regrediti allo stadio della patata o di un DNA "pervertito altruista"), le sperimentazioni nel campo dei video e soprattutto l'incredibile formula musicale non potevano essere una goliardata da studenti dell'*art school* ma il risultato di un progetto. Un progetto quasi rivoluzionario, nonostante certe ispirazioni palesemente mutuate dai Kraftwerk, che con le armi del rock'n'roll, della tecnologia e di una deflagrante ironia mirava a denunciare il volto oscuro del progresso e le sue controindicazioni culturali e ambientali. Devo, d'altronde, voleva significare *de-evolution*, cioè "evoluzione al contrario".
Non durò granchè, il momento d'oro: tre album, prima che il quintetto vedesse drammaticamente atrofizzarsi la creatività che emerge invece con autorevolezza da questo *Q.: Are We Not Men? A.: We Are Devo!*, prodotto - con maestria, ma forse anche con un pizzico di rigore di troppo - da Brian Eno: ritmi ossessivi, melodie allucinate, strutture imprevedibili e canto camaleontico a confluire in undici brani glaciali ma anche ricchi di fisicità, proiettati verso il futuro e tanto originali da sfuggire a qualsiasi definizione. Dall'irruente *Uncontrollable Urge* che apre i solchi (robot-punk?) alla rarefatta *Shrivel-Up* che li chiude (techno-cabaret?), passando per *Satisfaction*, *Mongoloid*, *Jocko Homo*, *Sloppy* e *Come Back Jonee*, l'esordio dei Devo è una delle pietre miliari della new wave e uno dei dischi più geniali di sempre. Nessuno lo avrebbe mai detto, di fronte alla demenziale copertina dell'edizione originale americana - anch'essa parte del progetto - che non a caso la Virgin volle cambiare per la stampa europea.

DEXY'S MIDNIGHT RUNNERS

Too-Rye-Ay
(*Mercury, 1982*)

Dexy's Midnight Runners è creatura esclusiva dell'egocentrico e collerico Kevin Rowland che fa e disfa formazioni e ne cambia l'estetica (la musica meno) a ogni stormir di fronde. *Searching For The Young Soul Rebels* è debutto eccellente con giusto un paio di riempitivi, disco nerissimo benché i musicisti siano bianchi e vengano da Birmingham, Inghilterra, non Alabama. *Look* da *Fronte del porto* che il successore, insieme con quasi tutti i componenti del gruppo, cambia. A vestiti straccioni corrisponde un robusto innesto di folk celtico nel tessuto soul/errebì pre-esistente. Apoteosi in *Come On Eileen*: il 45 giri più venduto in Gran Bretagna nel 1982. Bello il *remake* di *Jackie Wilson Said*, che omaggia insieme Jackie Wilson stesso e Van Morrison. Discreto il successivo *Don't Stand Me Down*, imbarazzante il Rowland odierno.

DIED PRETTY

Free Dirt
(*Citadel, 1986*)

Un unico lavoro davvero trascinante e riuscito, ma degno a pieno titolo di finire in questa lista. La band austrialiana di Ronnie Peno (voce) e Brett Myers (chitarra) esprime con *Free Dirt* una folgorazione elettrica - in linea con i primi 7” e l’ep *Next To Nothing* (1985) - che richiama i Velvet Underground e il punk più oscuro con una attitudine lisergica molto personale. Una vampata di energie acide che bruciano subito, la durata di pezzi come *Blue Sky Day*, *Life To Go*, *Next To Nothing* e *Through Another Door*: sono testimonianze di una energia invidiabile e primigenia, impreziosita da una stranita propensione melodica, che fanno uscire la formazione fuori dal circuito locale e la proiettano felicemente in Europa. Il futuro procederà sui binari di un *aussie rock* meno vibrante ed emozionale, ma dignitoso.

DINOSAUR JR.

Bug
(*SST, 1988*)

Ultimo album con Lou Barlow in formazione, *Bug* include tutte le peculiarità del suono dei Dinosaur Jr. e di quello che verrà successivamente sviluppato dai Sebadoh. Alle convulse strutture armoniche si sovrappone un magmatico flusso di saturazioni chitarristiche, reso ancor più attraente dal passo slacker del cantato, in una forma di psichedelia sonica che contempla in egual misura la melodia pop e la spirale ipnotica dell'acido. Una formula, quella ideata da J Mascis nei suoi anni migliori, che conterà molteplici tentativi d'emulazione. In pochi, però, riusciranno a fondere rumore bianco e scrittura creativa con la stessa misura grezza di questo disco. Che, in più, aprendosi con *Freak Scene*, divenne il manifesto di una generazione volutamente e ostinatamente *pigra*.

WILLIE DIXON

The Chess Box
(*Chess, 1988*)

È un volto che emana simpatia contagiosa, quello che sorride dalla copertina di questa raccolta. Il faccione pacioso e intelligente di un gigante buono. E un gigante lo è stato per davvero, Willie Dixon, fisicamente e musicalmente. Vero monumento del suono di Chicago - swing, R&B, pop ma soprattutto blues - il Nostro ne è stato uno dei più poliedrici talenti e dei più infaticabili propagandisti. Autore, produttore, arrangiatore, cantante, bassista, session man, talent scout, braccio destro di Leonard Chess nella gestione della leggendaria etichetta della *windy city*: Willie Dixon è stato tutto questo e forse anche qualcosa in più. Eppure il suo nome è rimasto sempre celato al grande pubblico, a volte anche per la disonestà di chi si attribuiva indebitamente alcune sue canzoni. E quante ne ha scritte! Qui trovate le più rappresentative: da quelle in proprio, con il suo Big Three Trio o in coppia con Koko Taylor (*Insane Asylum*) alle perle regalate a Muddy Waters (*I'm Ready, You Shook Me*), Howlin' Wolf (*Evil, Spoonful, Little Red Rooster*), Bo Diddley (*Pretty Thing*), Sonny Boy Williamson (*Bring It On Home*) e tanti altri. Non proprio la storia della musica nera americana, ma quasi.

DJ SHADOW

Endtroducing
(*Mo' Wax, 1996*)

Una deflagrazione per l'ambiente che ruota intorno all'hip hop meno formulare, connesso soprattutto con una cultura audiofila sui generis. L'americano DJ Shadow accoglie fra le sue influenze un'attenzione

spasmodica all'incrocio, togliendo di peso la scena del momento dalle sue contaminazioni col rap per avvolgerla su una serie di richiami che sono sostanzialmente legati alla storia del rock. Come Fatboy Slim è un accanito collezionista di vinile, passione che mette a frutto per inventare nuove vie di fuga a un'espressione che sembrava giunta a un vicolo cieco espressivo. Se il termine trip hop nasce da un singolo come *Flux*, tutto *Endtroducing* è una rifondazione del genere h/h, sottoposto a scariche jazz, prog, soul, hardcore e quant'altro. Attenzione: tutto questo non ha nulla di *retrogrado*, perché affida all'alchimia e alla contaminazione modernista i suoi momenti migliori. Piuttosto è *retroattivo*, e finisce col dimostrare quanto una buona memoria storica possa aprire spazi davvero entusiasmanti anche nel mondo legato al cosiddetto *cut & mix*.

FATS DOMINO

Legends Of The 20th Century
(*EMI, 1999*)

Tanto in pace con la sua stazza ingombrante da accollarsi un soprannome che lo marchierà per tutta la vita, Antoine Domino, detto "il grasso", è l'anima più bonaria e cordiale sbocciata al confine tra rhythm'n'blues e rock'n'roll. Nato e cresciuto a New Orleans, Fats volteggiò col suo pianoforte pregno di boogie e di soul sopra canzoni che furono tutte sue e che gli portarono una grossa fama nella seconda metà dei '50: *Blueberry Hill*, *Ain't That A Shame* e *Blue Monday*, le più note, erano dotate di una classe e di un'eleganza piuttosto rare per quei tempi selvaggi. Lui che veniva dagli

ambienti honky tonk e dalle classifiche riservate ai neri, vendette sessanta milioni di dischi sfruttando la scia dell'improvviso successo del rock'n'roll, sopravvivendo poi al successo con grande dignità.

DONOVAN

Greatest Hits
(*Pye, 1969*)

È ovvio che non è tassativo possedere proprio *questa* classica antologia di Donovan Philip Leitch, ancora in catalogo a ben trentatre anni dalla prima uscita: va bene ogni altra che contenga almeno quella dozzina di preziose ballate elettroacustiche, figlie del folk ma spesso devianti verso la psichedelia, che ha scolpito il nome del menestrello scozzese nella storia della musica e nelle zone alte delle classifiche dei '60. Non devono quindi mancare l'eterea *Catch The Wind* d'esordio, datata 1965, e l'acida *Season Of The Witch*, nonché altri gioielli come le oniriche *Hurdy Gurdy Man* e *Jennifer Juniper*, le cantilenanti *Sunshine Superman*, *Mellow Yellow* e *Epistle To Dippy*, le dolcissime *Colours* e *Wear Your Love Like Heaven*. Di tutto il resto si può fare a meno, ma sarebbe comunque meglio di no.

DOORS

The Doors
(*Elektra, 1967*)

Non sono in pochi a ritenere che i Doors, complice il fascino angelico-diabolico dell'icona Jim Morrison, godano di una considerazione superiore ai loro effettivi meriti artistici. Naturalmente, sbagliando, perché se anche è innegabile che il carisma sciamanico del cantante, le sue liriche surreali e il suo comportamento ribelle hanno pesato in modo decisivo sulle fortune della band californiana, è altrettanto vero che la musica elaborata dal resto della compagnia - il tastierista Ray Manzarek, il chitarrista Robby Krieger e il batterista John Densmore, senza dimenticare il produttore Paul A. Rothchild - costituisce per buona parte una delle espressioni più coinvolgenti e convincenti di un Sixties-rock sospeso tra vigore filo-garage, devozione al R&B, aperture pop e accenni psichedelici.
Assieme al virtuale epitaffio *L.A. Woman*, edito nel 1971 qualche giorno dopo la misteriosa tragedia che ha donato al Re Lucertola l'immortalità, i primi due album del gruppo incarnano lo zenit qualitativo di una vicenda breve ma straordinariamente intensa; di fronte a una sola scelta, sul pur splendido *Strange Days* (sempre del 1967) la spunta questo epocale esordio, non fosse altro per la presenza in scaletta di un capolavoro di classe e immediatezza melodica come *Light My Fire* e dei quasi dodici conturbanti minuti del raga-rock *The End*. C'è molto altro, comunque: l'impeto di *Break On Through*, *Twentieth Century Fox* e *Take Is At It Comes*, il "voodoo" del classico *Back Door Man* (a firma Willie Dixon), la poesia estatica di *The Crystal Ship* e *End Of The Night*, la fantasia di *I Looked At You*, il cabaret elettrificato di *Soul Kitchen* e della rilettura di *Alabama Song* (la *Whisky Bar* che fu di Kurt Weill e Bertolt Brecht). Canzoni dalle architettture semplici ma dall'enorme magnetismo, marchiate a fuoco da una voce tra le

più espressive dell'intera epopea rock, che nonostante siano figlie della strada non mancano di ambire a una trascendenza... neanche a dirlo, squisitamente *pagana*.

DOORS

Absolutely Live
(*Elektra, 1970*)

È una (parziale) eccezione alle nostre regole, *Absolutely Live*, essendo composto da incisioni effettuate su vari palchi americani nell'arco di dieci mesi, tra il 1969 e il 1970; è però un'eccezione irrinunciabile, considerato come il mito dei Doors sia fondato al 50% sulle doti di trascinatore - spesso fuori dalle righe, ma il rock è per fortuna anche *eccesso* - liberate sul palco da Jim Morrison. Al restante 50% provvede un repertorio di alto livello, del quale questo classico doppio live - la cui ristampa in cd non presenta, chissà perché?, la splendida veste grafica originale - costituisce un compendio inevitabilmente ridotto e per certi versi singolare, ma non per questo poco significativo. Anzi: piuttosto che proporre una sequenza di hit, il disco fotografa infatti il volto meno pop della band di Los Angeles, mettendone ancor più a nudo l'anima blues/R&B - si pensi alle cover di *Who Do You Love* (Bo Diddley), *Back Door Man* e *Close To You* (entrambe di Willie Dixon; la seconda è cantata da Ray Manzarek), o all'altrimenti inedita *Build Me A Woman* - e le inclinazioni teatrali del front-man (quasi una facciata è occupata dalla recitazione integrale del poema visionario *The Celebration Of The Lizard*).

Niente *Light My Fire*, quindi. E nemmeno *Love Me Two Times*, *Hello I Love You* o *Touch Me*. Invece, un'interminabile, mesmerica *When The Music's Over*, le incalzanti *Break On Thru* e *Soul Kitchen*, la *Alabama Song* di Weill & Brecht e vari altri pregevoli esercizi rock tra il melodico e il selvaggio, con le insinuanti tastiere di Manzarek, la secca chitarra di Robby Krieger e il *drumming* puntuale di John Densmore a creare policromi tappeti sonori per la voce profonda e sensuale del Re Lucertola. Benché ricavato dall'assemblaggio di vari nastri, effettuato con rara perizia dal *sound engineer* Paul A. Rothchild, *Absolutely Live* risulta omogeneo al punto di sembrare l'istantanea di un unico concerto: forse, quello che i Doors avrebbero voluto sempre mettere in scena, senza riuscirci a causa della loro vita *troppo* spericolata.

LEE DORSEY

Gohn Be Funky
(*Charly, 1980*)

Titolo esplicativo come pochi per questa raccolta benedetta dalle appassionate note di copertina di Joe Strummer e sunto mirabile della carriera dell'uomo cui abbiamo dato il gravoso (gioioso) incarico di rappresentare il suono di New Orleans. Altra cosa sia rispetto al soul adolescenziale della Motown che a quello assai meno pop di scuola Stax/Atlantic e alla - se ci si consente la contraddizione in termini - dinamica fissità di un James Brown: tutto questo insieme e in più l'eccitazione vudù della città più meticcia d'America. E ricordi delle sue origini latine oltre che

nere. Memore del suo passato di pugile, Dorsey aggredisce con furia elegante e sexy sedici brani irresistibili, dodici dei quali firmati dal divino Allen Toussaint. Un travolgente baccanale.

NICK DRAKE

Bryter Layter
(*Island, 1970*)

È il secondo di tre dischi indimenticabili, quello dove parole e musica si fondono in un equilibrio sonoro più sereno e compiuto, arricchito dagli arrangiamenti orchestrali di Robert Kirby e dalla produzione di Joe Boyd, a tratti molto vicina al mondo jazz. Spinto dal bruciante insuccesso di *Five Leaves Left*, Drake arricchisce i suoi nuovi brani di una veste sonora più sofisticata e densa - organo, chitarre, fiati, archi e la viola dell'illustre ospite John Cale - e il risultato sorprende per spontaneità e freschezza. Racchiuse tra due brevi strumentali ecco canzoni di limpida bellezza come la sublime *Northern Sky* e la fragile *One Of These Things First*, il sassofono di *At The Chime Of A City Clock*, e una dolcissima, impalpabile *Sky*. Eppure c'è un che di amaro anche qui, ancor più che nell'aspra desolazione del disco precedente: qualcosa che traspare a momenti, nei lampi di silenzio lasciati dagli archi, tra chitarre e onde di percussioni, qualcosa che eleva questi dieci brani all'orizzonte. Forse, già le ombre di quella profonda depressione che porterà Nick Drake, attraverso e al di là dello struggente *Pink Moon*, a sprofondare con tutti i suoi sogni inespressi nel buio.

DREAM SYNDICATE

Medicine Show
(*A&M, 1984*)

Punta di diamante della scena Paisley Underground californiana, sostenuti dalla brillantissima verve creativa di Steve Wynn e dalla chitarra abrasiva di Karl Precoda nel periodo migliore (1982-1985), i Dream Syndicate sono stati l'incontro ideale tra la fascinazione per distorsioni e ricami retroattivi, da un lato, e un senso moderno dello *storytelling*, diretto, sporco e impastato di sudore e ironia dall'altro. Nei primi due dischi - i capolavori, senza dubbio - hanno messo in fila racconti di frontiera e incubi non troppo consolatori, forma-canzone e allucinazioni assortite.
Medicine Show è unritratto rurale, aspro, psicotico della grande Provincia americana: una produzione - quella di Sandy Pearlman - che rende i suoni più brillanti, ma non soffoca le triangolazioni chitarra-basso-batteria dei Nostri, calate in un quadro estetico fatale e poco remissivo, dove si scrive di incesto (*Daddy's Girl*), follia (*Burn*) e di altre vicende un po' *hard boiled* (*Bullet With My Name On It*). "Le canzoni di Wynn sanguinano", commentò un giornale all'epoca, ed effettivamente i passaggi del disco coniugano una musica tanto trattenuta quanto esplosiva nelle svisate di Precoda: vertice della produzione del gruppo e in un certo senso di buona parte del cosiddetto *rinascimento californiano*. Ancora oggi, a quasi vent'anni di distanza, l'equilibrio fra la scrittura dei testi, l'andamento elettrico e narcotico dei brani, i momenti di lirismo strumentale lasciano senza fiato. Oltre i paragoni con i Velvet Underground che avevano accompagnato il precedente *The Days Of Wine And Roses*, *Medicine Show* è uno dei capolavori di sempre del rock

letterario e acido. Dopo l'abbandono di Karl e la parentesi Danny & Dusty, i Dream Syndicate licenzieranno ancora l'opaco *Out Of The Grey* (1986) e ritroveranno la bussola espressiva con il dignitoso capitolo finale di G*host Stories* (1988), raccolta di pezzi più quieti che nulla aggiunge ai fasti precedenti: niente quindi di paragonabile al passato. Lo stesso si può dire di buona parte della carriera solistica di Wynn.

DREAM SYNDICATE

Live at Raji's
(*Restless, 1989*)

"*Scream a lot tonight*", raccomanda Steve Wynn al pubblico del Raji's prima di dare fuoco alle polveri. Sa che lui e i suoi Dream Syndicate sono vicini al passo d'addio, e vuole che in quel commiato ci sia *tutto*: l'energia, la furia, il sudore, le visioni, il romanticismo. In breve, tutto ciò che ha fatto del "sindacato del sogno" una delle più grandi r'n'r band di quegli anni '80 che da lì a pochi mesi avrebbero finito anch'essi la loro corsa. Quando parte il riff di *Still Holding On To You* - uno di quegli attacchi che ci faranno ancora scattare sull'attenti tra dieci o vent'anni - si intuisce subito che sarà una serata (e un disco) memorabile. La sezione ritmica di Mark Walton e Dennis Duck è una macchina schiacciasassi, le chitarre del leader e del ruvido Paul Cutler tagliano l'aria con traiettorie sporche che sanno però spargere emozioni a pioggia, la voce di Steve sputa fuori nella loro versione definitiva quelle storie che ancora oggi non ci stanchiamo di farci raccontare: *Merritville, Burn, Halloween, Boston, That's What You Always*

Say, Medicine Show. E quando sfuma l'acido delirio finale (arricchito dall'armonica di Peter Case) di *John Coltrane Stereo Blues*, capiamo che anche i giorni del vino e delle rose sono finiti. E che sono stati bellissimi.

DR. FEELGOOD

Stupidity
(*United Artists, 1976*)

I critici snob lo chiamavano pub-rock. In tempi in cui dominava la musica sedicente "progressiva", chi come i Dr. Feelgood restava incrollabile a difendere la trincea del r'n'r più fisico e immediato - iniettandovi dosi massicce di blues, R&B, country e pop - era considerato buono al massimo per le birrerie. Se ne accorgeranno da lì a poco, quei critici. Quando il punk indicherà nel pub-rock il fratello più vecchio e sfigato, e quando *Stupidity* andrà al numero 1 delle classifiche britanniche: il giusto premio per una band che, più che sui suoi (comunque ottimi) dischi in studio, ha costruito il suo nome sulle esplosive esibizioni dal vivo. Registrato durante il tour inglese del 1975, *Stupidity* è uno straordinario concentrato di energia, con la voce di Lee Brilleaux e la chitarra di Wilko Johnson ad appiccare incendi di passione. *She Does It Right* e *All Through The City*, un quarto di secolo dopo, bruciano ancora.

DRIFTERS

Rockin' And Driftin'
(*Rhino, 1993*)

Momenti magici sui tetti di Broadway, sabati notte al cinema e ultimi balli prima di contare le lacrime. L'immaginario evocato dai Drifters, rispetto ai realistici bozzetti di vita adolescenziale dei Coasters, era forse zuccheroso e vagamente artefatto (dietro le loro canzoni c'era tutta l'artiglieria pesante del Brill Building: da Pomus & Shuman a Goffin & King, da Mann & Weill a Leiber & Stoller) ma la magia era la stessa. Con un po' di negritudine in meno - tranne il pe-riodo con Clyde McPhatter alla voce solista, ruolo in seguito occupato da Bobby Hendricks, Ben E. King, Rudy Lewis e Johnny Moore - ma con un surplus di eleganza conferita dai raffinati arrangiamenti orchestrali. Se la frase "musica per sognare" ha un senso, lo troverete in canzoni popeterne come *Up On The Roof*, *There Goes My Baby*, *On Broadway*, *Ruby Baby*, *Under The Boardwalk*.

BOB DYLAN

The Freewheelin'
(*Columbia, 1963*)

Sicuramente l'album più ispirato del Dylan pre-elettrico, *The Freewheelin'* si apre con *Blowin' In The Wind*, e non servirebbe altro per giustificarne l'inclusione nei *must* di sempre. Il ragazzo (sottobraccio a Suze Rotolo nella storica copertina) che canta *Masters Of War*, *A Hard Rain's A-Gonna Fall*, *Don't Think Twice, It's All Right* e *Talking World War III Blues* è la speranza concreta, nel 1963, di rileggere la Bibbia in favore dei giusti, di dare voce ai dimenticati, di innalzare le coscienze verso l'illuminazione di un mondo migliore. Lo spirito di Woody Guthrie, all'epoca ancora vivo sopra la testa di Dylan come un'aureola fiammeggiante, si rinnova in questa chitarra scorticata, in questa voce tremolante, in quest'armonica addolorata, ma la finezza poetica dell'allievo supera abbondantemente quella dell'hobo maestro. Con lui le canzoni di protesta, qui di taglio squisitamente polemico, stavano diventando semplicemente letteratura, tanto avvincente sul piano contenutistico quanto rigogliosa su quello lessicale. A ventun'anni Dylan era già una leggenda, e il meglio doveva ancora venire.

BOB DYLAN

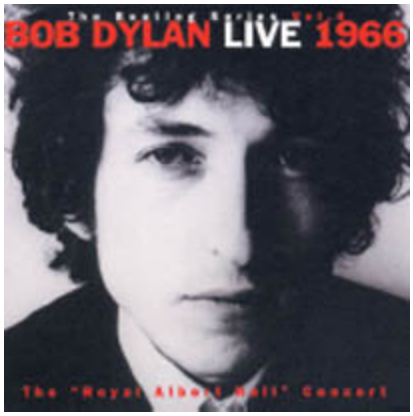
Highway 61 Revisited
(*Columbia, 1965*)

Se nove album contenessero una di queste canzoni ciascuno, sarebbero già dei classici. *Highway 61 Revisited* le ha tutte, in cinquanta minuti che pesano come un'eternità. Trentacinque anni dopo, sembra incredibile che *Like A Rolling Stone*, *Tombstone Blues*, *It Takes A Lot To Laugh, It Takes A Train To Cry*, *From A Buick 6*, *Ballad Of A Thin Man*, *Queen Jane Approximately*, *Highway 61 Revisited*, *Just Like Tom Thumb's Blues* e *Desolation Row* possano stare in un unico disco. Il genio di Dylan, del più grande "scrittore rock" mai esistito, si addensò con tutta la sua forza penetrativa, la sua ispirazione e il suo estro creativo in una lunga giornata del 1965. Contro tutto e contro tutti, egli scolpì un monumento all'epopea americana come simbolo dell'avventura degli uomini, dell'impossibilità di essere felici, dell'ambiguità delle strutture sociali e della forza redentrice della parola. Nel mondo futuro tutto tornerà a Dylan, in un modo o nell'altro, alla sua gigantesca capacità di sublimare le vicende umane trasponendole in un messaggio letterario di straordinaria potenza affabulatoria, abilissimo a far credere una cosa e un momento dopo il suo contrario. Ed è irrisorio pensare ancora a questa musica come al nascente folk-rock da cui i puristi si dissero inorriditi e i progressisti eccitati. È molto più *assoluto* di ogni possibile identificazione per generi, *Highway 61 Revisited*, perché contiene la suprema applicazione di un'idea adulta a un mezzo comunicativo fino ad allora ritenuto esclusivamente adolescenziale. Il rock resterà per natura un affare giovanile, ma se oggi gli ultratrentenni non devono vergognarsi di ascoltarlo è perché Dylan gli attribuì una coscienza, aggiungendo un surplus di *senso* (pensiero poetico, impegno sociale, consapevolezza politica) dove prima c'era essenzialmente solo svago. Offrì al rock, cioè, una chance per crescere ed equipararsi ad altre espressioni artistiche considerate *alte*. Il primo disco di rock'n'roll *adulto* resterà anche uno dei migliori di sempre,

resistendo al tempo con una smagliante forma sonora e una spettacolosa facoltà di autoaggiornamento.

BOB DYLAN

Live 1966 - The
“Royal Albert Hall” Concert
(*Columbia, 1998*)



Questo non è solo un disco dal vivo, è un vero e proprio pezzo di storia. Racconta di come uno dei folksinger più geniali e amati dal movimento controculturale americano gli abbia detto addio, seccamente, con una serie di pezzi dalla poeticità sublimemente individuale e con la scelta di un organico strumentale come minimo r’n’r. I dischi dei due anni in cui si incunea tale esibizione si chiamano *Highway 61 Revisited* e *Blonde On Blonde*, discesa definitiva in ambito rock di Bob Dylan e suoi capolavori assoluti. La partecipazione al festival di Newport con la Paul Butterfield Blues Band, terminata in lacrime, e l’acquisizione di una band fissa di accompagnamento, prima chiamata The Hawks e quindi The Band (!) fanno il resto. Il 17 maggio del ’66, nella Free Trade Hall di Manchester (indicata erroneamente da sempre nelle pubblicazioni come la Royal Albert Hall londinese) si consuma una delle performance migliori del Nostro e del rock in generale, all’interno di un tour contestatissimo. *I Don’t Believe You (She Acts Like We Never Met)*, *Like A Rolling Stone* e *Ballad Of A Thin Line Man* sono costellate di battute aspre fra Dylan e una parte dell’auditorio, trasmettono un nervosismo sottile e - alla fine - benefico che le fa ascoltare come fossero *nuove*.

Live 1966/The "Royal Albert Hall" Concert è stato uno dei bootleg più diffusi e famosi - anzi, il più famoso - del rock e da poco può vantare una edizione "filologica" stupenda (all'interno, appunto, delle *The Bootleg Series*), che comprende il set acustico e quello elettrico della performance: le prime sette canzoni sono eseguite solo con la chitarra, con l'inedita *Tell Me Momma*, e quindi, per le restanti otto, ecco la sorpresa di un sostegno corposo e indimenticabile, il vero valore aggiunto di un'opera che non si può che contraddistinguere come una pietra miliare della musica popolare del secolo scorso, dal vivo e non.

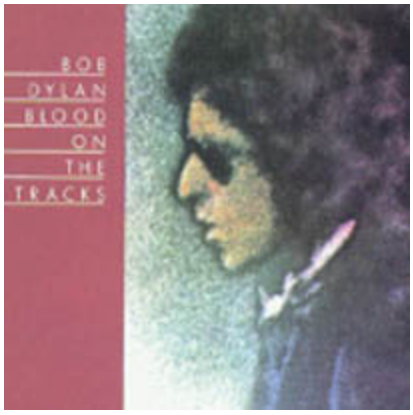
BOB DYLAN

Blonde On Blonde
(*Columbia, 1966*)

Terzo dei dischi elettrici di Dylan, primo in doppio formato e ultimo suo vero capolavoro dei '60: *Blonde On Blonde* è per molti dylaniani il punto più alto nella carriera dell'artista. Che nel '66 era ormai un modello anche nell'immagine: chiunque volesse darsi una parvenza da intellettuale portava quella giacca scamosciata, quella sciarpa al collo, quei capelli arruffati. Ma solo lui poteva scrivere e cantare *Visions Of Johanna*, *I Want You*, *Stuck Inside Of Mobile*, *Just Like A Woman*, *Absolutely Sweet Marie* e *Sad Eyed Lady Of Lowlands*. Di certo è questo il Dylan più completo, più eclettico, più impressionante. Nessuno ha mai messo in fila una tale sequenza di classici con tanta leggerezza e tanta intensità. Canzoni che hanno fottuto il tempo con una noncuranza perfino irritante.

BOB DYLAN

Blood On The Tracks
(*Columbia, 1975*)



In questa lista di 500 dischi e 50 anni, avrete forse notato, soltanto Bob Dylan compare in quattro decenni. La conclusione viene da sé. Se è innegabile che esercitò la sua più grande influenza nei ‘60 realizzando un imponente corpus di opere, è altrettanto vero che per i successivi tre decenni Dylan non ha smesso di alimentare il suo genio, caso del tutto unico. A nessuno è mai riuscito di conservare il proprio talento “al massimo” e farne opere di spessore storico a cadenze tanto dilatate. Dieci anni dopo *Blonde On Blonde* e a quasi quindici da *Oh Mercy*, *Blood On The Tracks* è capolavoro centrale nell’arte divinatoria di Dylan, che qui oltre che autore sensibile è anche cantante eccezionale. *Tangled Up In Blue*, *Simple Twist Of Fate*, *Idiot Wind* e *Shelter From The Storm* sono canzoni *assolute*.

BOB DYLAN

Oh Mercy
(*Columbia, 1989*)

In nessuno degli ultimi quattro decenni del secolo scorso può mancare un disco di Bob Dylan. Quello degli ‘80 - non avari discograficamente come i ‘90, ma piuttosto incerti - si chiama *Oh Mercy*. Accertato il livello medio *disumano* della sua scrittura, cosa fa un capolavoro, nel caso di Dylan? La verve lirica, certo, ma in gran parte il suono. Di grandi canzoni ce ne sono anche qui, naturalmente, come in tutti i dischi del Nostro, ma la veste strumentale raramente era stata così curata e brillante: merito di Daniel Lanois, che produce, e dei sensibili musicisti coinvolti (Malcolm Burn, Cyril Neville, Willie Green, Tony Hall...), ma soprattutto dello stesso Dylan, che mostrò di saper trovare l’energia per rinnovarsi. Spargendo altre meraviglie, come *Man In The Long Black Coat* e *Most Of The Time*.

BOB DYLAN

Time Out Of Mind
(*Columbia, 1997*)

Dopo le meraviglie disseminate nei ‘60, Dylan non ha lasciato passare un decennio senza infilarci almeno un capolavoro. *Blood On The Tracks* nei ‘70, *Oh Mercy* negli ‘80 e *Time Out Of Mind* nei ‘90. Nessun altro ha saputo fare tanto e francamente non si vede chi possa uguagliarne la gloria in futuro. Nello scorso decennio, in verità, la sua attività discografica è stata assai parca: due album acustici, un live unplugged e poi... sì, poi la zampata che t’aspetti. *Time Out Of Mind* è un’altra opera d’immenso spessore, sia dal punto di vista letterario (beninteso che Dylan è sceso sotto la sommità soltanto nelle sue alterne sbronze mistiche) che da quello musicale. Ancora prodotti da Daniel Lanois, questi settanta minuti (settanta!) emanano tutto il magnetico carisma che un’icona come questa sprigiona già *in silenzio*.

EAGLES

Desperado
(*Asylum, 1973*)

Oltre il country rock, verso una nuova frontiera che ha però gli odori e le musiche del vecchio West: prima del successo commerciale di *Hotel California*, Don Henley, Glen Frey e compagni mostrano comunque di saper gestire un ottimo songwriting scendendo a fortunati compromessi con la seduzione del pop senza *bruciarsi*. In *Desperado* i momenti migliori sono legati a ballate in diminuire e a un eclettismo che riesce però a definire una serie di pezzi assai caratteristici, dalla *title track* a classici come *Tequila Sunrise* e *Doolin Dalton*. Merito anche dell’apporto di Jackson Browne, che cofirma alcuni momenti, e di uno spirito corale che si accompagna a un

sincero atto d'amore verso una tradizione che i Nostri hanno totalmente rifondato, portandola ai vertici delle classifiche.

ECHO & THE BUNNYMEN

Heaven Up Here
(*Korova, 1981*)

Esordiscono con *Crocodiles*, nel 1980, gli Echo & The Bunnymen del cantante Ian McCulloch. La Liverpool che tratteggiano ritorna alla psichedelia, anche se le suggestioni sembrano più americanofile che pianamente beat. "Infettato" dalla frequentazione assidua di Julian Cope, McCulloch, insieme a Will Sergeant (chitarra) e Les Pattinson (basso), licenzia con *Heaven Up Here* il suo capolavoro all'interno del gruppo, accostando all'andamento "doorsiano" delle canzoni una maggiore attenzione agli arrangiamenti, alle forme più raffinate e ipnotiche. Nei pezzi aleggia un senso di fatalità, mentre si infittisce l'ordito sonoro. In giusto equilibrio fra pop-song e deviazioni maggiormente evolute, che in seguito si avvicineranno a un mini-sinfonismo, l'album è sicuramente uno dei frutti più interessanti del momento, fra wave e retroazione.

EELS

Beautiful Freak
(Dreamworks, 1996)

Dopo un paio di dischi fatti uscire a proprio nome, l'artista americano conosciuto come E ha deciso di formare un gruppo in cui mantenere comunque saldamente le redini compositive. *Beautiful Freak* è un debutto fulminante in cui confluiscono e vengono sintetizzate alcune delle principali tendenze musicali di metà anni '90: dall'indie rock all'estetica lo-fi passando per il trip-hop. Ritornelli killer, asperità chitarristiche, dolci ballate e bozzetti elettronici convivono quindi in un album che, seppure un po' frammentario, è uno specchio fedele del genio (e della meravigliosa sregolatezza) del suo principale artefice. Un talento confermato anche dai lavori successivi, l'oscuro *Electro-Shock Blues* (1998) e l'ultimo, cantautoriale, *Daisies of the Galaxy* (2000), ugualmente imprescindibili.

808 STATE

Ninety
(ZTT, 1989)

Gli 808 State nascono nel 1987 in una Manchester che non si è scordata dei Joy Division ma preferisce i New Order, non è ancora *Mad* ma sogna di

essere Detroit. Nella prima formazione, con Martin Price e Graham Massey, c'è Gerald Simpson aka A Guy Called Gerald. La sua defezione dopo un album, *Newbuild*, di carentissima distribuzione (solo una ristampa di undici anni successiva lo rivelerà traslucida gemma) potrebbe essere colpo mortale. Invece Price e Massey si compattano e, un paio di mini stellari e un successo da Top 10 (*Pacific State*) dopo, pubblicano un capolavoro techno nelle forme e discretamente rock in spirito. Tant'è che piacciono anche a quel pubblico, molto prima di Underworld, Orbital, Prodigy. Il successivo, al pari splendido, *Ex:el* battezzerà la Björk post-Sugarcubes.

JOE ELY

Live Shots
(MCA, 1980)

Originario di Amarillo ma presto trasferitosi a Lubbock, città simbolo della musica texana sin da quando diede i natali a Buddy Holly, Joe Ely forma il suo primo gruppo nel 1961, tredicenne. Debutta in proprio però (dopo una lunga militanza nei Flatlanders - con lui Butch Hancock e Jimmie Dale Gilmore - che frutta appena un paio di singoli) solo nel 1977. Sarà una coincidenza, ma nel suo pimpante country si agita un vivace spiritello punk. Tre buoni album in studio preparano la strada all'esplosivo *Live Shots*, testimonianza di un tour britannico di spalla ai Clash. Soprattutto in Europa gli guadagnerà le simpatie di quello stesso pubblico giovane che in quegli anni si appassiona agli Stray Cats. Apripista per altri ribelli del country come Dwight Yoakam o Steve Earle, Ely ha continuato da allora a produrre

dischi pregevoli e a entusiasmare - prova ne sia il *Live @ Antone's* di un paio di anni fa - dal vivo.

BRIAN ENO

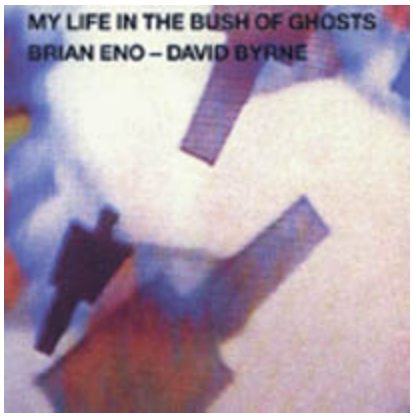
Before And After Science
(Island, 1977)

La quinta prova solista di Brian Eno segna un ritorno alla forma canzone, dopo la parentesi *ambient* di *Discreet Music* - l'atto di nascita di un genere praticamente inventato dal Nostro - e le soluzioni *miste* di *Another Green World*. Asciugato l'*avant-pop* surreale e stralunato dei primi due album, l'ex Roxy Music mette in fila una serie di composizioni che vanno dal minimalismo intimista di *By This River* alle ritmiche nervose di *King's Lead Hat*, passando per gli spettrali paesaggi di *Energy Fools The Magician* e le strofe velvetiane di *Here He Comes*. *Before And After Science* cattura il felice momento del *non musicista*, all'epoca alter ego del Bowie berlinese - nello stesso anno escono *Low* e *Heroes* - e collaboratore dei teutonici Cluster, che fanno parte dell'impressionante parata di ospiti presente sul disco: tra gli altri, Phil Collins, Jaki Liebezeit, Robert Fripp, Fred Frith, Phil Manzanera. L'*assemblatore* e i musicisti sono in perfetta sintonia: ne viene fuori un efficacissimo trattato di pop intelligente, il manifesto di un intellettuale della musica che, pur essendo noto al grande pubblico soprattutto come produttore e talent scout, ha scritto canzoni davvero memorabili.

BRIAN ENO - DAVID BYRNE

My Life In The Bush Of Ghosts
(Sire, 1981)

Nel 1977 i Talking Heads, freschi di incisione del debutto a 33 giri, si recano per la prima volta in tour in Gran Bretagna, spalla dei Ramones. In una data solitaria in un club londinese va a vederli Brian Eno. Si piacciono. Nasce il sodalizio che frutterà la trilogia *More Songs About Buildings And Food* / *Fear Of Music* / *Remain In Light*, con l'ex-Roxy Music non solo produttore ma vero e proprio quinto membro della compagine. Con già in mente le idee meravigliose che diverranno *Remain In Light*, Eno e Byrne pongono mano a una collaborazione solistica paritaria. Sebbene contenente registrazioni in buona parte antecedenti al quarto Talking Heads, *My Life In The Bush Of Ghosts* vedrà la luce cinque mesi dopo. Motivo del ritardo? Problemi legali dovuti al mancato permesso di utilizzare una delle tante voci *trovate* che popolano questo disco come fantasmi un antico maniero. In anticipo sui tempi anche in questo, *My Life In The Bush Of Ghosts*, fenomenale intreccio di ritmi tenuti insieme da melodie etniche provenienti da ogni dove, ponte con le sue manipolazioni di nastri fra Cage e Stockhausen da un lato, l'hip hop in divenire dall'altro. Sintesi e ipotesi di futuro. Geniale.



EVERLY BROTHERS

All-Time Original Hits
(Rhino, 1999)

Progenitori di un approccio al canto che unisce le complesse armonie del doo-wop, le malinconie del folk e lo slancio melodico del pop, i fratelli Don e Phil Everly fecero brillare la loro stella nella seconda metà dei ‘50, con una sbalorditiva serie di successi da classifica che nel seguente decennio sarebbero serviti come esempi da emulare a nomi del calibro di Beatles, Beach Boys e Simon & Gurfunkel. *Bye Bye Love*, *(‘Til) I Kissed You*, *Bird Dog*, ma soprattutto la languida *All I Have To Do Is Dream* e la frizzante *Wake Up Little Susie*, sono alcuni dei più clamorosi hit sfornati dal duo nel periodo passato alla Cadence, etichetta di New York, prima del passaggio alla Warner Bros. Sostenuti dalla fine scrittura dei coniugi Boudleaux e Felice Bryant, gli Everly sono stati i paladini di una parte del rock’n’roll che non si fatica a definire *gentile*. Il loro aspetto rassicurante non celava reali pulsioni rivoluzionarie, ma i due del Kentucky aggiunsero sfumature decisive a un’espressività che senza interpreti *puri* come loro rischiava di rimanere fin troppo grezza. Traduzione sonora dei sorrisi perennemente stampati sulle facce di Don e Phil, canto e controcanto non erano mai stati così affascinanti e preziosi.

DONALD FAGEN

The Nightfly
(Warner Bros, 1982)

È il vero coronamento dell'avventura Steely Dan, vissuta da Fagen insieme a Walter Becker per un decennio - i Settanta - e una bella serie di album da alta classifica. In *The Nightfly* si affina e in qualche modo si asciuga il pop raffinato, pieno di atmosfere soul/jazz/funky, ma anche un poco patinato, che aveva caratterizzato il gruppo d'origine, per arrivare a una perfezione formale che non dimentica la comunicazione emotiva. Così, pezzi quali *New Frontier* o *I.G.Y.*, o la cover di Lieber & Stoller (*Ruby Baby*), sono costruzioni che scavano nella storia collettiva e intrattengono senza essere vacue; molte diventando immediatamente degli standard, che rasentano, quando non la colgono, la perfezione. Merito anche del taglio da jam session trattenuta, fornito dagli ospiti, e di uno sguardo non banale rivolto al futuro della canzone.

FAIRPORT CONVENTION

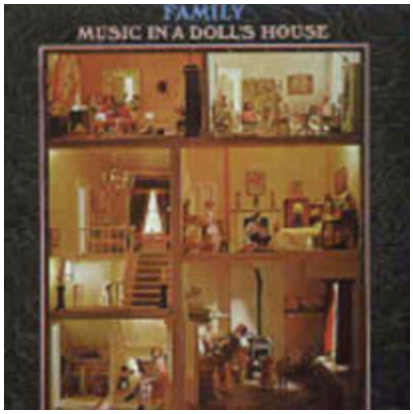
Unhalfbricking
(Island, 1969)

Partiti come emuli albionici dei Jefferson Airplane, i Fairport Convention si spostano con questo terzo disco - dopo l'omonimo esordio e *What We Did On Our Holidays* - nei territori folk-rock da cui non si muoveranno più per il resto della loro lunga e gloriosa carriera. La metamorfosi si completerà pienamente nel successivo *Liege And Lief*, ma è proprio nel suo essere lavoro di transizione che risiede il fascino di *Unhalfbricking*. È l'istantanea che coglie dei giovani musicisti (Richard Thompson non è ancora ventenne) nel momento irripetibile in cui scoprono le loro potenzialità, creando nel contempo un nuovo stile musicale. Ci sono ancora le cover dell'amato Dylan - *Percy's Song*, *Million Dollar Bash* e l'ironica *Si Tu Dois Partir*, versione in franco-cajun di *If You Gotta Go, Go Now* che entrò addirittura in classifica - ma è con gli epici duelli della chitarra di Thompson e del violino di Dave Swarbrick in *A Sailor's Life* (vera pietra miliare del folk-rock britannico) che si intuisce la direzione verso cui si sta incamminando il gruppo. E poi c'è Sandy Denny: la sua voce, in particolare nella firma d'autore di *Who Knows Where The Time Goes*, è un incantesimo che cattura il cuore e non lo lascia più.

FAMILY

Music In A Doll's House
(Reprise, 1968)

Non sempre il termine "progressive" suona come una parolaccia. Applicato al primo disco dei Family, per esempio, rende bene l'idea di una musica pop audacemente proiettata in avanti ma ancora immune da sbracamenti virtuosistici. Partito da Leicester come Farinas e ribattezzato a Londra "La Famiglia" - con evidenti connotazioni gangsteriche - da Kim Fowley, il gruppo si avvaleva in primis dalla voce vibrante e dalla mesmerica presenza scenica del cantante Roger Chapman, ma non meno importante era l'apporto del bassista e violinista Ric Grech (poi nei Blind Faith) e del sassofonista Jim King. La "musica della casa di bambole" è un visionario ibrido di psichedelia, folk, jazz, tentazioni avanguardistiche e inquietanti atmosfere zingaresche. Una fantasmagoria pop originale e irripetibile, come dimostreranno i meno convincenti dischi successivi.



FATBOY SLIM

You'll Come
A Long Way, Baby
(Skint, 1998)

Norman Cook ci riprova come Fatboy Slim, questa volta lontano dalle vie di Freak Power e Pizzaman, ma vicino all'alchimia totalizzante del campionamento "meccanico" - cioè senza utilizzare direttamente computer, ma il giradischi, vero strumento d'elezione del Nostro - e a base di rock, per evolvere la dance verso un big beat carico di cultura classicamente rock,

soul, R&B, funky... I vinili originali utilizzati per *You'll Come A Long Way Baby* sono una piccola enciclopedia della musica popolare degli ultimi quarant'anni, intrecciati con spontaneità e gusto per l'effetto ruspante e ossessivo. Un album che ha fatto ballare l'ultimissima generazione riciclando ecologicamente e assai ludicamente il nostro passato. Inni di massa "a mosaico" quali *Praise You* o *Rockfeller Skank* restano un insegnamento importante.

NUSRAT FATEH ALI KHAN

Mustt Mustt
(Real World, 1990)

La star più improbabile dei '90? Che ne dite di un artista devozionale pakistano generoso di forme e di cuore che, seduto per terra a gambe incrociate, fa levitare verso il cielo inni di lode ad Allah? Di quei canti austeri e appassionati insieme, di quel canone che va sotto il nome di qawwali, si innamoreranno in molti, non solo fra la diaspora asiatica, e fra gli altri Eddie Vedder e Jeff Buckley che saranno ministri della propaganda efficacissimi. Ma prima di loro Peter Gabriel, che fu colui che, sul crepuscolo del decennio precedente, per primo diffuse l'opera di Nusrat in Occidente. Lo strepitoso remix della *title-track* di quest'album a opera dei Massive Attack porterà all'estasi il dancefloor. Nusrat Fateh Ali Khan ci ha prematuramente lasciati nel 1997.

FAUST

So Far
(Polydor, 1972)

La prima Grande Truffa del rock'n'roll? Quella che nel 1971 il giornalista tedesco Uwe Nettelbeck ordì su istigazione della Polydor locale: si trattava di inventare un gruppo in grado di fare concorrenza a Can e Kraftwerk. Insomma: musica sperimentale ma vendibile. Funzionò la fase uno, con la fusione di due complessi già esistenti. Meno la due, siccome quello che la casa discografica si trovò in mano con l'omonimo debutto dei Faust fu un disco più dadaista che rock. Approntato in un certo qual senso il loro *White Light White Heat* (ma come avrebbe potuto concepirlo un Frank Zappa allevato dagli alieni) i Faust provvedevano a confezionare *The Velvet Underground And Nico*. Ma senza una Nico, concedendosi afflati pastorali, scoprendo l'anello mancante fra i Soft Machine e la futura new wave, facendo funkadelici i Pink Floyd e neri e alle prese con Bacharach (riletto dai Love) gli stessi Velvet (l'incredibile *It's A Rainy Day, Sunshine Girl*). *The Faust Tapes* andrà oltre, coagulando rumorismo e ambient, folk apocalittico e cabaret, psichedelia, free jazz, neoclassica, elettronica da rigattiere e da dimensioni parallele. È l'altro album che è obbligatorio possedere di uno dei gruppi più genialmente e innovativamente "fuori" mai affacciatisi alla ribalta rock.

FEELIES

Crazy Rhythms
(Stiff, 1980)

Sono quattro tipiche facce da *nerd*, quelle che campeggiano sulla copertina dell'esordio degli statunitensi Feelies. La musica, però, è tutta un'altra cosa. Sorta di incrocio tra il rock'n'roll delle origini, i Velvet Underground e Jonathan Richman, le nove tracce ivi raccolte, tra cui una cover di *Everybody's Got Something To Hide* dei Beatles (la stampa attuale in cd contiene anche una frizzante rilettura di *Paint It Black* dei Rolling Stones) sono un concentrato di ironia, melodie sghembe, arrangiamenti scarni e tappeti percussivi travolgenti. Il tutto sempre in bilico tra intellettualismo e cazzeggio, come ben esemplifica un titolo quale *The Boy With The Perpetual Nervousness*, non a caso posto in apertura. Una formula vincente che, seppure non premiata da vendite eccezionali, ha segnato in maniera indelebile la scena indie statunitense degli anni '80 e '90.

FLAMING LIPS

In A Priest Driven Ambulance
(Restless, 1990)

Confini fra un decennio e l'altro, strade che portano i Flaming Lips su zone musicali che non perdonano e che non si dimenticano. Un lavoro sfaccettato, in cui l'aspetto lirico e quello caoticamente creativo della band americana (Oklahoma City) convivono agevolmente. È questa la veste meno passatista e più intrigante che si possa attribuire al termine psichedelia: dalla frenesia di *Mountain Side*, *Unconsciously Screaming*, *God Walk Among Us Now* alla poesia armonica di *Five Stop Mother Superior Rain*,con la chicca di una cover laterale come *What A Wonderful World* e la mano produttiva di Dave Friedmann, poi con i Mercury Rev. C'è pure una chiara attenzione alla struttura globale dell'album, figlia di una specie di concept, una divagazione "religiosa" di Wayne Coyne (che pare già avesse originato il nome del gruppo: le *flaming lips* sarebbero quelle della Madonna...). Subito dopoarriverà il contratto Warner: *In A Priest Driven Ambulance* è il *Document* della creatura di Wayne Coyne. Dopo di esso non saranno concesse ulteriori chance alla confusione *tout court*, ma ci si avvicinerà alla melodia, all'abbandono dei feedback quasi percussivi delle origini, fino all'approdo bello e complesso del *The Soft Bulletin* di fine decennio.

FLAMINGOS

The Complete Chess Masters
(Chess, 1997)

Divisa in due tronconi dallo Zio Sam, che nel 1956 arruolava Zeke Carrey e Johnny Carter causando un momentaneo scioglimento, la carriera di quelli che furono probabilmente i migliori interpreti della ballata doo wop, e più fortunata la seconda parte: incidendo per la End i Flamingos inanellavano dal 1958 una serie di classici di eterea suggestione, da *I Only Have Eyes For You* a *Heavenly Angel*, regolarmente baciati dal successo. A rappresentare il quintetto di Chicago abbiamo tuttavia deciso di chiamare la raccolta dei brani incisi per la Chess nel biennio 1955-1956, uno solo dei quali ebbe significativi riscontri commerciali, quell'*I'll Be Home* che comunque vendette assai di più nella contemporanea e inferiore versione di Pat Boone. Ancora più stellare il livello medio e a chiudere una *Would I Be Crying* cui non si può rinunciare.

FLAMIN' GROOVIES

Shake Some Action

(Sire, 1976)

La tribolata vicenda dei Flamin' Groovies, iniziata a San Francisco nel 1965 e protrattasi a singhiozzi per oltre due decenni, si è sempre trovata compressa tra l'Inghilterra di Beatles, Stones e Kinks e l'America di Chuck Berry, Beach Boys e Byrds. Animosità rock'n'roll, frivolezze beat, melodiosità pop e inclinazioni garagiste ne facevano il classico gruppo minore di culto. Quando nessuna delle proprie influenze era più in grado di incidere sul mondo, i cinque Groovies si recarono a Londra per il loro

quinto album e fecero *Shake Some Action* con Dave Edmunds, uno che sapeva come far brillare le chitarre. In un'Inghilterra non ancora risvegliata dal punk, questo disco avrebbe potuto rimbombare come una molotov. Invece non fu, e la band restò per sempre un culto minore (e *molto* eccitante).

FLEETWOOD MAC

Then Play On
(Reprise, 1969)

Nomea meritata per i Fleetwood Mac originali quella di migliori esponenti del blues revival inglese, conquistata con i due lp su Blue Horizon che precedettero questo e con collaborazioni con gente come Eddie Boyd e Otis Spann. Tuttavia limitante dacché, già ben prima dell'abbandono di Peter Green e della metamorfosi che lo porterà a *Rumours*, il gruppo non disdegnò mai escursioni fuori dal canone delle dodici battute. Si pensi alla

latineggiante *Black Magic Woman*, un Top 40 britannico nel ’68 prima di diventare un successo mondiale per Santana, o alla melodicissima *Albatross*, un numero uno addirittura, datato 1969 e non compreso in *Then Play On*. L’edizione UK originale omette pure l’altro grande hit dell’anno, *Oh Well*. Quasi in un soprassalto di purismo poco comprensibile nel disegno di una musica certo ancora impregnata di blues ma più che altro di spleen, in trame elegiache che presagiscono il disagio di cui Green sarà a breve vittima.

FLESHTONES

Roman Gods
(IRS, 1981)

I Fleshtones sono la voce principale, con Fuzztones e Chesterfield Kings, del miglior garage americano degli ‘80: quello che non si è limitato a riproporre i *nuggets* di un ventennio prima ma ha trasfigurato questo atto d’amore mettendo insieme vecchi strumenti e una attitudine punk senza tempo che fa rivivere, come si dice, “lo spirito del rock’n’roll” e in qualche modo lo aggiorna. Nati nel Queens (New York) nel 1976, guidati dal vocalisttastierista Peter Zaremba e dal chitarrista Keith Strong, i Nostri danno il meglio di loro stessi nell’esordio *Roman Gods*: un beat psichedelico, suonato con la dovuta aggressività e senza fronzoli, che rimarrà una pietra miliare del decennio. Uno dei pochi lavori pienamente riusciti di un ambito progressivamente straripante, che purtroppo non ha aiutato la band a venire fuori dalla zona di culto.

FLYING BURRITO BROTHERS

The Gilded Palace Of Sin
(A&M, 1969)

Con lo storico ma non ispiratissimo *Sweetheart Of The Rodeo* i Byrds lanciano, nel 1968, un ponte fra la musica giovane e il country. A rafforzarne le fondamenta un po' traballanti provvede l'anno dopo lo stellare debutto dei Flying Burrito Brothers, la cui formazione schiera gli ex-Byrds Gram Parsons e Chris Hillman ed è completata da "Sneaky" Pete Kleinow, Chris Ethridge e Jon Corneal. Dicendo che gli ultimi due erano stati con Parsons nella International Submarine Band abbiamo già chiarito chi fosse il fulcro del gruppo, che difatti si ridurrà a poca cosa non appena costui lo abbandonerà per una carriera solistica foriera di due capolavori prima della prematura scomparsa. *The Gilded Palace Of Sin* è un archetipo del country-rock forte di originali come *Christine's Tune*, *Sin City*, *Juanita* e *Hot Burrito #1* e di convincenti riprese di un paio di classici del soul, *Do Right Woman* e *Dark End Of The Street*.

ARETHA FRANKLIN

I Never Loved A Man
The Way I Love You
(Atlantic, 1967)

Sia benedetto Jerry Wexler, leggendario *talent-scout* e all'epoca vice presidente dell'Atlantic, per aver portato Aretha Franklin alla corte dell'etichetta newyorkese. Non l'avesse strappata alla Columbia, forse la storia della musica avrebbe avuto una elegante cantante pop in più ma una Regina del Soul in meno. È proprio con questo disco, il primo targato Atlantic, che la cantante di Memphis lascia prorompere la sua vera *anima* musicale, aggredendo un repertorio finalmente all'altezza con la sua voce inarrivabile, la sua personalità magnetica, la sua incontenibile carica di passione e sensualità. L'effetto è travolgente: si narra addirittura che alcuni *sessionmen* dei Muscle Shoals Studios scoppiarono in lacrime ascoltando Aretha che, sola al piano, registrava la traccia vocale della canzone che dà il titolo al disco. Li capiamo perfettamente. La figlia del reverendo Franklin stava cantando dei *nuovi* inni sacri: si chiamavano *Save me*, *Respect*, *Soul Serenade*, *Drown In My Own Tears*. Per chiudere con uno dei più commoventi gospel laici di sempre, *A Change Is Gonna Come* del suo maestro Sam Cooke.

ARETHA FRANKLIN

Aretha In Paris
(Atlantic, 1968)

Il migliore lascito del Maggio parigino? Eccolo qua. Non avrà molto a che vedere con le barricate (non avrà molto a che vedere con le barricate? un disco che inizia con *Satisfaction* e si chiude con *Respect*?) ma sarebbe valsa la pena di fare il '68 anche solo per avere in cambio questa dozzina di successi resi con inenarrabile fervore da Aretha in una serata all'Olympia

chiamata a rappresentare su vinile il suo primo tour europeo. “Una donna di ventisei anni che va per i sessantacinque”, si definiva quell’anno in un’intervista di brutale sincerità, ragazza divenuta adulta troppo presto, professionista del gospel a quattordici anni, madre a quindici, sotto contratto per la Columbia a diciannove, portatavi dall’antico mentore di Billie Holiday, John Hammond, persuaso di avere trovato un’altra Lady Day. Doti vocali oltre il dicibile a parte, un’assai meno invidiabile caratteristica accomunava le due: la tendenza a farsi maltrattare supinamente per amore. Dopo nove lp su Columbia incapaci per deficienze di un repertorio perennemente ondivago fra jazz e Tin Pan Alley di valorizzarla appieno, Aretha dava il “la” alla sua seconda - e vera - carriera nel 1967 con il capolavoro *I Never Loved A Man The Way I Love You*, album indimenticabile in toto e più che mai nella canzone che lo battezza, peana di insopportabile pregnanza a un uomo nel quale è fin troppo facile riconoscere i tratti di Ted White, dittatoriale e traditore manager e marito. *Incipit* di otto anni di ininterrotti trionfi artistici - controaltare di una vita privata sempre sull’orlo di una crisi di nervi o di disperazione: quel che si dice avere il blues - e primo di un’infinita serie di numeri uno nella classifica R&B regolarmente corroborati da ingressi nella Top 10 pop.

Figura naturalmente nella scaletta di *In Paris*, con altri quattro brani tratti dal 33 giri omonimo. Nel frattempo la Franklin ne aveva licenziati (in un anno e mezzo!) altri tre e ci sarebbe dunque voluto almeno un doppio per rappresentare adeguatamente il repertorio a disposizione. Ma pure orbo di *A Change Is Gonna Come*, *Since You’ve Been Gone*, *Think*, *You Send Me* questo è - a detta di molti: noi sottoscriviamo - il più grande live della storia del soul.

FREE

Fire And Water
(Island, 1970)

In *Alta fedeltà*, rammenterete, a un certo punto viene redatta una Top 5 con le migliori aperture d'album di sempre. Si fosse invece confrontato, il protagonista, con i cinque più memorabili congedi ci piace pensare che non si sarebbe dimenticato di *All Right Now*, suggello di *Fire And Water* forte di un riff di eccezionali possenza, elasticità, incisività. Suggello in realtà (non vale un'improvvida *reunion*) di tutta una vicenda consumatasi in poco più di due anni. Ventisei mesi e una settimana, per essere precisi, separano la prima prova dei nostri eroi dalla pubblicazione di quest'album, il 26 giugno 1970. In mezzo, il debutto *Tons Of Sobs* e un omonimo seguito già straordinari per come avevano saputo appesantire e irruvidire un vocabolario innanzitutto blues. Magica e irripetibile alchimia quella creatasi fra la voce di seta e d'acciaio di Paul Rodgers, la chitarra massiccia e liricissima di Paul Kossoff, il basso inusitatamente melodico di Andy Fraser e la batteria, rutilante o raffinata a seconda dei momenti, di Simon Kirke. Fraser non era ancora maggiorenne all'epoca delle registrazioni di *Fire And Water*, il più imberbe di una compagnia tutta *under 21*. Benedetta gioventù! Forse mai più l'hard sarà tanto pregno di soul.

FUGAZI

In On The Kill Taker
(Dischord, 1993)

Qualcuno ha osservato che, se fosse stato edito da una major e promosso di conseguenza, *In On The Kill Taker* avrebbe imposto i Fugazi a livello di massa. Fedele alla sua linea "indipendentista", il quartetto di Washington D.C. ha però preferito rimanere nell'underground che gli ha dato i natali e che gli ha comunque permesso di affermarsi come forza di prima grandezza nel panorama rock dei '90: non solo per la sua coerenza concettuale, eredità di un mai sopito passato hardcore dei suoi membri (a partire dal cantante e chitarrista Ian MacKaye, che alla guida dei Minor Threat fu tra gli inventori del genere), ma anche grazie all'invidiabile capacità di dar vita a un suono energico, spigoloso, essenziale e assieme articolato che sarà base di partenza per tantissimo rock *alternativo* da venire. *In On The Kill Taker*, terzo capitolo di un romanzo discografico che rimarrà sempre avvincente, fotografa i Fugazi nel loro periodo di massimo splendore: quello in cui la rabbia e la crudezza degli esordi avevano già lasciato spazio a una più sobria maturità espressiva, peraltro non ancora caratterizzata dalle deviazioni sperimentali presenti nei lavori in seguito immessi sul mercato.

FUGS

Tenderness Junction
(Reprise, 1968)

Dopo tre album indipendenti all'insegna di un folk tanto *stranito* nella forma quanto caustico nei testi, i Fugs approdano sorprendentemente a una major e danno vita a un lavoro più rock e "melodico" dei precedenti. Non

rinunciano, però, allo sberleffo e all'oltraggio tipici del loro modo di intendere musica e (contro)cultura, allestendo una galleria di episodi acidi e imprevedibili che sposano poesia beat, anarchia, teatralità, rock'n'roll, sprazzi lisergici, folk, blues e assortite bizzarrie. Pura *freakedelia*, insomma, che affonda le sue radici nella canzone di protesta fiorita a New York già nei '50 ma che non rinuncia alla forma "libera", all'ironia e all'autoironia: mai prima dei Fugs (che, senza la censura, sarebbero stati Fucks) l'alternativa "rock" era stata così estrema.

FUNKADELIC

One Nation Under A Groove
(Warner Bros, 1978)

Personalità straripante come una discografia che conta titoli a decine, George Clinton approda dal doo-wop praticato nell'adolescenza (singolo d'esordio datato 1958!) a un soul che si stranisce sempre più man mano che ci si inoltra negli anni '60, abbandonando lo smoking per gli stracci variopinti della psichedelia. Affiancati dal 1970 e per un decennio tondo (i musicisti sono in realtà gli stessi) ai Parliament, più classicamente black, i Funkadelic si ispirano inizialmente a Jimi Hendrix come a James Brown, ai Grateful Dead come a Sly Stone, agli MC5 e a Sun Ra. Con il trascorrere del tempo, acquistano (se possibile) in groove senza perdere in acidità, potendo contare su strumentisti straordinari come i chitarristi Eddie Hazel e Gary Shider, il bassista Bootsy Collins, il tastierista Bernie Worrell, i fiatisti Fred Wesley e Maceo Parker. *One Nation Under A Groove* è un'apoteosi di

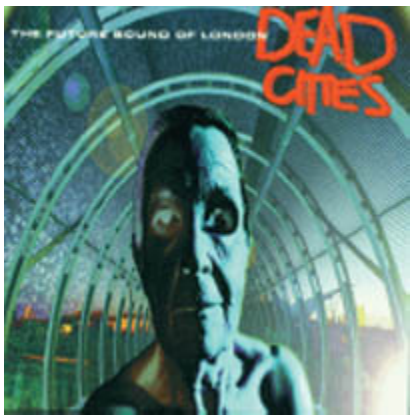
lisergica ballabilità. Da lì a poco George Clinton intraprenderà una carriera solistica che, prima di arrendersi a un dignitoso declino, lo vedrà pasticciare splendidamente con l'electro rafforzando - inconsapevole - la sua posizione di nume tutelare fra i massimamente venerati dell'hip hop.

FUTURE SOUND OF LONDON

Dead Cities
(Virgin, 1996)

Il termine *intelligent techno* sembra essere stato coniato su misura per la musica dei Future Sound Of London, all'anagrafe Brian Dougans e Garry Cobain, tra i primi a sfruttare a fondo le possibilità tecnologiche di Internet (dai loro concerti trasmessi via modem hanno ricavato l'album live *ISDN*). Un termine che, pur essendo vagamente antipatico, illustra alla perfezione la tendenza a trasferire la ricerca musicale, destinata in origine al ballo, al dominio dell'ascolto. *Dead Cities*, a tutt'oggi l'ultimo episodio della loro discografia, descrive attraverso un *concept* degno dei migliori romanzi di Ballard gli inquietanti scenari di una civiltà morente. Il duo si ciba di detriti sonori, rumori ambientali, schegge etniche riconducibili alle fonti più svariate (il flauto di pan "rubato" alla soundtrack di *C'era una volta in America* e utilizzato in *My Kingdom*) e alterna episodi ambientali ad altri dove riff taglienti, mescolati agli irregolari break di batteria, sfiorano una jungle dalle tinte industriali. La parola chiave dell'operazione è *tessitura*: la

sovrapposizione di elementi compositi, processati e scolpiti in studio per creare nuovi mondi sonori.



PETER GABRIEL

4

(Charisma, 1982)

Enorme - diremmo persino incommensurabile, a costo di inimicarci i revisionisti che vorrebbero rimettere i Genesis sulla mappa del rock degno di nota - la distanza che separa gli spartiti asciutti e invicibilmente ritmici del quarto omonimo (per la disperazione dei discografici; quelli americani si impuntarono e imposero un titolo: *Security*) *Peter Gabriel* dal barocco favolismo dei suoi a lungo compagni di strada. Approdo di un percorso dapprima zoppicante (il debutto appesantito dalla tronfia produzione di Bob Ezrin e comunque, di suo, irrisolto), poi più spedito (un secondo disco, prodotto da Robert Fripp, in cui fa capolino l'elettronica), infine trionfante e già a un passo dal capolavoro (*3*: secco, nitido, urgente). Che arriva con quello che per convenzione battezziamo anche noi *4*. Pensato dapprincipio come un *concept* (si sarebbe dovuto chiamare *Mozo*), ma le parentele con il progressive finiscono qui. Tribale e futurista, magistrale incontro/scontro/reciproco assorbimento di culture apparentemente antipodiche e inconciliabili. I flauti andini ricreati al Fairlight, Steve Reich in rock, l'Africa racchiusa in un satellite e mandata a spiarci da lassù. *Shock The Monkey*: quella scimmia che è ancora dentro ognuno di noi.

RORY GALLAGHER

Irish Tour
(Polydor, 1974)

Autore, cantante e soprattutto chitarrista irlandese, Rory Gallagher cresce nei Taste, passabili epigoni dei Cream, per poi intraprendere nel 1971 una carriera solistica che lo imporrà presto come uno degli eroi della sei corde della scena britannica. Da quel momento non smetterà di andare in tour, riscuotendo successo anche in America e in Francia. Pure lui influenzato dai tre King (Albert, Freddie e B.B.), propone un repertorio di blues elettrici ove mischia classici e proprie composizioni, mai molto originali ma (almeno dal vivo) straordinariamente trascinanti. Del resto, suo unico scopo è perpetuare tradizione e spirito del blues e lo farà fino alla morte, dopo un trapianto di fegato causa cirrosi epatica, nel 1995. Il giorno dei funerali nella natìa Cork viene proclamato il lutto cittadino e la TV irlandese trasmette un documentario di sei ore sulla sua vita.

GANG STARR

Step In The Arena
(Chrysalis, 1991)

Guru è un rapper di Boston che porge le sue rime con un senso dello swing che non ha uguali nell'hip hop, Premier un dj di Brooklyn dalla vastissima cultura musicale e dalla tecnica ineccepibile. Il gusto profondamente jazz del clandestino *No More Mr. Nice Guy* non deriva solo dalla scelta dei campionamenti. Piace a Spike Lee e in quello stesso 1990 i Gang Starr si ritrovano a fare comunella, nella colonna sonora di *Mo' Better Blues*, con Brandon Marsalis. Il brano si chiama *Jazz Thing*, una piccola rivoluzione portata a compimento nel magnifico *Step In The Arena*. Varranno quasi altrettanto i successivi *Daily Operation*, *Hard To Earn* e *Moment Of Truth*. Il progetto Jazzmatazz del solo Guru (soltanto il primo dei tre volumi finora usciti è però indispensabile) renderà ancora più esplicito il connubio.

GASTR DEL SOL

Upgrade And Afterlife
(Drag City, 1996)

Un'altra molecola importante per la costruzione dei nuovi scenari nei Novanta, i Gastr Del Sol di David Grubbs e per un buon periodo di tempo anche di Jim O'Rourke hanno il merito di condensare gli spunti creativi migliori dei due artisti americani, quelli che raccordano generi lontanissimi e colmano distanze apparentemente impossibili: folk e prog, musica aleatoria

e vaghi richiami pop, nuovo e antico, in un crocicchio dalla stupenda e ineguagliabile forza espressiva. In *Upgrade And Afterlife* la lezione del cosiddetto post trova uno dei suoi vertici assoluti, lontano dalle corruschità dell'hardcore e vicino a un minimalismo estetico posto di fronte a un gigantismo concettuale: rumorismo "sensato" (*Hello Spiral*), incanto agreste (*Rebecca Sylvester*), richiami alle radici underground, da John Fahey a Red Crayola a Captain Beefheart, un modo perfetto di mettere in cerchio la melodia con la sua atomizzazione, senza nessun momento fuori registro. Tutto è miracolosamente misurato, sicuramente meglio in equilibrio fra sperimentazione e canto del successivo è più "di maniera" *Camoufleur*, spia di una propensione "soft" che porterà O'Rourke e Grubbs alla riscoperta di Wilson e Bacharach...

MARVIN GAYE

What's Going On

(Tamla Motown, 1971)

Si approssimano i trentadue anni per il Marvin Gaye che nel gennaio 1971 viene inopinatamente messo sotto pressione da Berry Gordy, padre padrone della Motown e non bastasse suo suocero, perché intorno a un 45 giri costruisca al più presto un lp. Fatto è che quel singolo ha totalizzato centomila copie in prenotazione in un giorno, un record persino per un'etichetta adusa ai record come la Motown, e che Gordy, che ne aveva addirittura proibito la pubblicazione (un colpo di mano di un dirigente compiuto in sua assenza) definendolo "la cosa peggiore che abbia sentito in

vita mia", per Mammona è per una volta disposto a mettere da parte il gigantesco ego. Grandiosa rivincita, e non la prima, per il nostro uomo, che ha traversato gli anni '60 venendo trattato come un fattorino a dispetto di un'interminabile serie di successi a 45 giri, tutti classici del soul, che hanno fatto da base ad album viceversa raccogliticci per superiori disposizioni. Si era già scontrato con il capo tre anni prima, quando era andato al numero uno con una canzone, *I Heard It Through The Grapevine*, che Gordy non voleva che incidesse. Ma il boss non ha imparato la lezione.

L'unica cosa che gli piacerà di *What's Going On* il 33 giri sarà il tabulato vendite. È del resto un lavoro agli antipodi della filosofia di un marchio che aveva costruito fino a quel momento il suo immane successo su un pop-soul disimpegnato e adolescenziale, che cercava quanto più possibile di fare dimenticare che gli interpreti erano di colore. *What's Going On* può averlo fatto invece solo un nero. Giovane ma maturo, elegante ma incazzato, schierato contro la guerra in Vietnam e per i diritti civili, amico della nazione hippy, preoccupato (in anticipo sui tempi) per lo scempio dell'inquinamento. Album *concept* senza la zavorra di quel tipo di dischi, incalzante ma suadente, screziato di jazz e latinità, propulso da un morbido basso che fa da base, con le percussioni fitte, a tripudi di voci, archi e ottoni. Funk in frac con anima pugnace.

GERMS

(GI)

(Slash, 1979)

Ribellione, violenza, eccesso, nichilismo, oltraggio: tutti gli elementi costitutivi del punk sono compresi, elevati a quella che nei giorni pre-hardcore era la massima potenza possibile, nell'unico "vero" album dei Germs di Los Angeles, che presto avrebbero pagato lo scotto di una vita troppo *sul filo del rasoio* con la scomparsa per overdose del giovanissimo cantante e animale da palcoscenico Darby Crash. Sedici brani da due/tre minuti all'insegna di una brutalità assieme lucida e folle (*Manimal* e *Lexicon Devil* tra gli indimenticabili), e uno - *Shut Down*, sviluppato in quasi dieci - dove la compattezza lascia il posto a soluzioni assai più rarefatte ma non meno feroci e degenerate. A comporre un mosaico che dimostra come anche la negatività possa farsi arte.

GIANT SAND

Ballad Of A Thin Line Man

(Amazing Black Sand, 1986)

Pur compiuti a Tucson, in mezzo al deserto, è evidente che i primi passi dei Giant Sand siano assimilabili al fuoco del Paisley Underground: stessa propensione per le zone più oscure del rock americano, uguale senso storico, medesima attenzione per l'elettricità distorta delle chitarre. In un paio di cose erano diversi, i Giant Sand: una è l'obliquità congenita del loro modo d'intendere la canzone, mai stesa pianamente, anzi sempre disturbata dall'interno; l'altra è Howe Gelb. Basta la parola. *Ballad Of A Thin Line Man* è il secondo album del gruppo (in costante assetto variabile: qui, oltre a Gelb, figurano Scott Garber, Tom Larkins e Paula Jean Brown) e brilla, oltre che in alcuni sbalorditivi originali, per le impetuose riletture di *All Along*

The Watchtower e *You Can't Put Your Arms Around A Memory* (commovente omaggio a Johnny Thunders).

DANIEL GIVENS

age
(Aesthetics, 2000)

Instillatogli l'amore per la musica da un padre uso frequentare il jazz dei '60, da una madre che gli fa conoscere il soul, da un fratello maggiore DJ che suona nei club indifferentemente house o techno o hip hop, Daniel Givens cresce rigettando ogni elitarismo. Consuma Coltrane e Sun Ra, certo, ma guarda anche avidamente MTV. Si fa incantare dall'accostamento fra immagini e musica. Studia fotografia e cinema, collabora con gli Arrested Development, incontra Spike Lee, gira cortometraggi, lavora in un negozio di dischi frequentato dalla *élite* house cittadina e ha modo così di conoscere materiali negli Stati Uniti tanto estranei al mainstream da apparire alieni: la battuta bassa di quell'aggiornamento della psichedelia detto trip-hop e quella vertiginosa del drum'n'bass. Ed evangelicamente si adopera per diffonderli, insieme ai suoi vecchi amori. Comincia pure lui a fare il DJ, partendo non dai club ma dalle gallerie d'arte, allestendo scalette che conciliano sonorizzazione, afflato meditativo, invito alla danza. E siccome siamo a Chicago e il nostro uomo crede nell'interdisciplinarietà, frequenta gli ambienti che per comodità comunicativa si suole dire post-rock. E tutto questo, in *age*, c'è.

Album musicalmente clamoroso, sin dal groove ghiacciato sul quale si inerpica un recitativo alla Gil Scott-Heron dell'iniziale *Allies*, e che chiarisce nell'immediato del suo incedere la vocazione all'esperanto stilistico, con la puntillistica *Viaduct* come con l'etnojazz lisergico di *Rotation*, con il violoncello fra rumori temporaleschi di *Eclipse* come con la levitante estasi psiconautica di *Petals* o lo svelto raga-rock di *Mid-Western*. Brano cardine: l'epopea in tre movimenti di *Aknowledgement*, un John Coltrane per il ventunesimo secolo o poco meno. Ma ancora più importante per l'attitudine squisitamente umanistica che esplicita, tanto antica da risultare sconvolgentemente nuova per un tempo che dell'ottusità dello specialismo ha fatto la propria ideologia.

GO-BETWEENS

Before Hollywood
(Rough Trade, 1983)

Nel 1977, frequentando l'università di Brisbane, Robert Forster e Grant McLennan hanno modo di conoscersi e scoprire comuni amori per il primo Dylan elettrico, Patti Smith e due complessi che in quei mesi infiammano New York, Television e Talking Heads. Tutte lezioni che saranno individuabili nella musica che cominceranno a suonare da lì a breve - inventando accidentalmente gli Smiths ma non depositando il brevetto. Emigrati in Gran Bretagna all'indomani della pubblicazione in Australia del promettente debutto adulto *Send Me A Lullaby*, i Go-Betweens pochi mesi dopo licenziano uno dei massimi classici di ogni epoca di pop con le chitarre, nutrito a folk e ad albe primaverili. Faranno molti altri album

memorabili (compreso quello frutto di una recente rimpatriata) ma saranno in pochi ad accorgersene.

GODSPEED YOU BLACK EMPEROR!

f#a#oo
(Kranky, 1998)

La voce che accoglie l'ascoltatore nei primi minuti di *f#a#oo*, opera prima dell'ensemble canadese, descrive una civiltà agonizzante e impazzita. Non stupisce quindi la presenza, nelle tre lunghe composizioni dell'album, di coloriture vagamente gotiche. Tuttavia, le coordinate principali del suono, che alimenta forti suggestioni filmiche, si possono individuare con maggiore precisione nella predilezione per le coloriture *ambientali* e per le progressioni quasi sinfoniche, di sapore morriconiano, qui ancora calibratissime e distanti (ma non troppo) dalle architetture più manierate a venire. Una materia dal forte impatto emozionale che sfocia nei maestosi crescendo, vero e proprio marchio di fabbrica e punto di riferimento imprescindibile per i seguaci della via strumentale al superamento del rock.

GRATEFUL DEAD

Live/Dead
(Warner Bros, 1969)

Non è *solo* un live, questo disco dei Grateful Dead: lo dimostra il fatto che i suoi *frammenti* sono stati spesso rimaneggiati dagli stessi componenti della band, che ne avevano fornito una versione su cd con alcune aggiunte strumentali e una specie di remixing in tempi assolutamente non sospetti. *Live/Dead* è un monumento alla musica più psichedelica, o meglio ancora, inventiva, di sempre. È il luogo in cui gli *acid test* da cui aveva preso le mosse la band californiana confluiscono in una consapevolezza strumentale, in una capacità di comunicare emotivamente che non ha eguali; è l'inizio della presa di coscienza di essere musicisti da parte di Jerry Garcia e compagni, più ancora che unicamente un evento legato alla controcultura dei '60. In magico equilibrio fra le divagazioni di *Aoxomoxoa*, le jam di *Anthem Of The Sun* e il country-folk che comincerà a trovare voce da *Workingman's Dead* in avanti, il doppio album in questione conduce alla fine in un lungo viaggio sulle radici dell'America, esposte su inni come *Death Don't Have No Mercy*, *Turn On Your Love Light*, nelle screziature iridescenti di una *St. Stephen* rock e folk e turbinosa, nel respiro di rito collettivo ed epocale che pervade tutto l'ascolto. Poi c'è *Dark Star*, naturalmente, con i suoi venti minuti di improvvisazione onirica: immensa, capace di divenire il pezzo mutaforma per antonomasia della storia del rock, al punto che un appassionato canadese, John Oswald, approntera su *Grayfoldead* (Swell-

Artifact, 1996) una sua versionecollage interminabile, su un paio di cd, che copre il periodo dal ’68 al ’93 (e oltre nei successivi aggiornamenti).
Rispetto a quello che sarà il percorso futuro dei Grateful Dead, il disco resta il capolavoro, perché ha unito la ricerca degli inizi con la loro incarnazione definitiva di live-band senza eguali. Il proliferare di cd dei Nostri registrati in ogni tempo e luogo, la serie dei *Dick’s Picks* e dintorni, hanno così il loro big bang in *Live/Dead*: una vicenda che prosegue anche dopo la morte di Garcia e del gruppo.

AL GREEN

Tokyo... Live
(Motown, 1981)

Quello dell’artista formatosi cantando in chiesa e poi passato alla musica secolare è un cliché del soul. Poco frequenti viceversa, e il reverendo Green fra gli scarsi esempi è il più celebre, i casi in cui il percorso è stato poi rifatto in direzione inversa. Registrato tre anni prima della pubblicazione, *Tokyo... Live* segnava giustappunto l’abbandono da parte del Nostro della musica profana a favore della predicazione e di una meno sostenuta attività discografica da allora quasi sempre orientata in ambito religioso. Il che potrebbe essere un forte argomento a sostegno della non-esistenza di Dio non fosse che per convincere in senso contrario e cioè positivo - qualunque cosa canti - è sufficiente che Al Green innalzi al cielo il suo serico, seducentissimo falsetto. Da *Green Is Blues* del 1969 a *Truth n’Time* del 1978 (non contando le raccolte, una dozzina di 33 giri in tutto) il nostro uomo seppe coniugare mirabilmente una sensualità di insuperabile languore

e un funk di eleganza somma ed energia tuttavia travolgente mettendo in fila un successo milionario via l'altro. Questo doppio è un bignamino cui per essere perfetto manca soltanto *Take Me To The River*.

PETER GREEN

The End Of The Game
(Reprise, 1970)

Green è oggi una figura rimossa, un Syd Barrett che nessuno cita fra le sue influenze. Ne sarà magari contento, lui che in un'intervista del 1982 dichiarava: "Spero che nessuno ricordi il mio nome... Mi rende nervoso". Forse ha raggiunto la pace che cercava quando nel 1970, ossessionato da dubbi religiosi ed esistenziali, lasciò il gruppo di cui era leader e francescanamente regalò i non pochi soldi guadagnati. Fra il 1971 e il 1976 le sue note biografiche narrano di lavori saltuari, di un periodo in una comune, di un ricovero in manicomio. *The End Of The Game* uscì appena prima che Green iniziasse la sua discesa agli inferi e appena dopo le dimissioni dai Fleetwood Mac. È un album, nevrotica e nel contempo estatica collisione di free jazz e psichedelia senza rete, che non ha termini di paragone né in un ambito né nell'altro. Musica senza voce e senza tempo che dal trascorrere degli anni non è stata minimamente scalfita.

GREEN ON RED

Gravity Talks
(Slash, 1983)

Assieme a Dream Syndicate, Long Ryders e Rain Parade, i Green On Red sono stati i pilastri del Paisley Underground, movimento sorto a Los Angeles sulle ceneri ancora fumanti dell'acid rock dei '60. Dan Stuart avrebbe poi stiracchiato la sigla per altri otto album, ma è nella psichedelia strisciante di *Gravity Talks* che risiederà per sempre la vera anima sonora e narrativa dell'esperienza Green On Red: letteratura di confine e di perdenti, cinema di zoccoli e di pistole, musica di chitarre e di organi hammond (quello di Chris Cacavas, con reminiscenze doorsiane, marchia questo disco come il fuoco sulla carne). *5 Easy Pieces*, *Deliverance* e *Cheap Wine* i segni più chiari di un talento che si produrrà in altre buone prove (soprattutto il successivo *Gas Food Lodging*), ma mai altrettanto ispirate.

GUITAR SLIM

The Things That I Used To Do
(Blues Encore, 1994)

L'unica cosa certa riguardo alla morte di Eddie Jones, in arte Guitar Slim, è che arrivò presto, poche settimane dopo il trentaduesimo compleanno. C'è chi dice che fu un bicchiere messo in fila ad altre migliaia a portarselo via. C'è chi parla di una polmonite che stroncò un fisico minato dagli stravizi. Di cose certe riguardo alla sua vita ce ne sono invece tante e per limitarsi alle principali: che aveva una voce di splendida emozionalità; che suonava la chitarra come nessuno prima di lui; che vederlo su un palco era uno spettacolo anche coreograficamente formidabile, la chioma tinta di colori assurdi e vestiti a essa intonati e lo strumento attaccato a un cavo lungo abbastanza da permettergli di andare a spasso per il club e magari fino in strada, suonando. Guitar Slim era come Little Richard e Jimi Hendrix fatti uno.

GUN CLUB

Miami
(Animal, 1982)

A pensarci bene, non è detto che la vicenda di Jeffrey Lee Pierce dovesse volgere necessariamente al tragico, con una morte dolorosa e prematura, perché molti altri che come lui avevano percorso il lato selvaggio della

strada sono ancora in vita e qualcuno è anche felice. Pierce non lo è mai stato, felice: il demonio che si portava dentro lo ha lacerato prima con i Gun Club e poi nell'effimera incarnazione di Ramblin' Jeffrey Lee, senza concedergli pause dissetanti. Il suo rock'n'roll spiritato e sofferente somigliava più a una ritualità voodoo che a una scorribanda elettrica. Tra l'esordio grezzo ma splendido di *Fire Of Love* e la maturità di *The Las Vegas Story* sta *Miami*, disco di cui si consiglia l'approvvigionamento in vinile, perché copertine così belle non se ne fanno più.

Nato a El Paso e cresciuto a Los Angeles, è nella città delle palme che Pierce (qui con Ward Dotson e Terry Graham) trovò il centro esatto della sua urgenza comunicativa, coniando una forma di rock al contempo classica e garagista, comunque inquietante come l'ultimo degli urli disperati. Scivolando furtivamente tra i fantasmi di gente morta (Elvis Presley, Jim Morrison) e viva (Johnny Cash, Tom Verlaine), Pierce creò *Miami* senza risparmiarsi, forse intuendo che mai più sarebbe riuscito a eguagliarne la forza evocativa. Purtroppo, per lui e per noi, fu un'intuizione esatta.

GUNS N'ROSES

Appetite For Destruction
(Geffen, 1987)

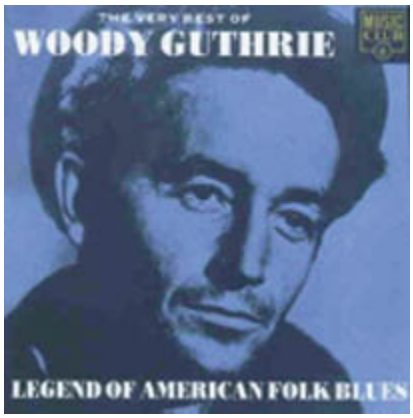
Gli Hanoi Rocks avevano fatto le stesse cose qualche anno prima, gli L.A. Guns le facevano meglio, ma alla fine il cosiddetto street-metal, una sorta di incrocio bastardo tra hard rock stonesiano, glam e punk, verrà ricordato soprattutto per i Guns 'n Roses, quintetto californiano guidato dal carismatico cantante Axl Rose e dal riccioluto chitarrista Slash. Grazie a una combinazione vincente, fortunata e in parte studiata a tavolino di trasgressione, aggressività, melodie ruffiane al punto giusto e un look azzeccatissimo, quest'album di esordio ha venduto milioni e milioni di copie in tutto il mondo, trainato da singoli di buon livello come *Welcome To The Jungle*, *Paradise City* e la ballata *Sweet Child O'Mine*. Per un po' sono stati enormi. Poi, per citare una loro canzone, "time went by and it became a joke", ma nel frattempo almeno un grande disco lo avevano lasciato.

WOODY GUTHRIE

The Very Best Of
(Music Club, 1992)

È un dato di fatto che, senza Woody Guthrie, il Bob Dylan che conosciamo non sarebbe mai esistito. Ma senza l'*hobo* dell'Oklahoma, scomparso nel 1967 a cinquantacinque anni dopo una intensissima vita di vagabondaggio musicale attraverso gli Stati Uniti, molti altri eventi della musica di ieri e di oggi avrebbero probabilmente avuto un diverso sviluppo.
Armonicista, chitarrista, cantante sgraziato ma magnetico e soprattutto autore, Woody Guthrie fu la voce del folk inteso come strumento di lotta sociale e di ricerca della libertà, la stessa libertà da lui predicata, fin dalla giovinezza, viaggiando sui treni merci e fermandosi là dove lo portavano la strada ferrata e la sua coscienza: una figura romantica, certo, ma anche un uomo coerente nel sopportare il peso delle proprie scelte, spesso difficili e scomode ma rivoluzionarie ben al di là dei discorsi artistici. Di Arte ce n'è comunque parecchia, nelle centinaia di brani incisi per la maggior parte nei '40 e poi più volte pubblicati su vinile in modo non sempre ordinato:

canzoni scarne, scabre e gracchianti che svegliano sentimenti forti in un'alternanza di dolore e gioia, privato e pubblico, tensione ed evocatività. E che fanno vivere l'epopea dolorosa ma fiera di un'America che all'epoca, più che al Sogno, pensava forse a come convivere con i suoi incubi.
Di tali canzoni, questa splendida antologia ne allinea ventuno tra le più note (peccato, però, manchino *Bound For Glory* e *Vigilante Man*): dalla *This Land Is Your Land* nella quale molti vedono un altro inno nazionale a stelle e strisce a *Pastures Of Plenty*, da *Pretty Boy Floyd* a *Jesus Christ*, da *Hard Travellin'* a *Do Re Mi*, da *Pictures From Life's Other Side* a *I Ain't Got No Home*, senza dimenticare la *Goodnight Little Arlo* dedicata a quel figlio che ha seguito le sue orme e che, per fortuna, non si è rivelato indegno erede. "*This machine kills fascists*", c'era scritto sulla chitarra di Woody: ascoltando questi brani gravidi di storia e di passione è facile capire perché.



BILL HALEY AND HIS COMETS

The Millennium Collection
(MCA/Universal, 1999)

Opinabile se sia stato davvero William John Clifton Haley jr., nato nel 1925 presso Detroit, a "inventare" il rock'n'roll con la sua cover del classico Chess *Rocket 88*; sicuro, invece, che sia il primo responsabile della sua esplosione con *Rock Around The Clock*, inclusa nella primavera 1955 in *Blackboard Jungle* (da noi, *Il seme della violenza*) dopo esser stata pubblicata una prima volta senza successo un anno prima. Poco adatto per

questioni anagrafiche, caratteriali e di fisico al ruolo di portavoce della nuova gioventù ribelle, il Nostro segnò comunque i mid-Fifties con altri hit leggeri e frizzanti nei suoni ed efficaci nelle trame canore: ad esempio *Shake Rattle And Roll*, *Razzle-Dazzle*, *Rock-A-Beatin' Boogie*, *See You Later Alligator* e *The Saints Rock'n'Roll*, tutti allineati in questa raccolta. Checché possano dirne i detrattori, sono sufficienti a giustificare il posto conquistato da Haley nella Storia.

HALL & OATES

Live At The Apollo
(RCA, 1985)

Senza la fastidiosa postilla di una rimpatriata foriera di due album bruttini e qualche scampolo di gloria mercantile, *Live At The Apollo* sarebbe stato approdo e congedo ideale per la quindicennale vicenda artistica di questi due bianchi per caso. Un sogno divenuto realtà soprattutto per Daryl Hall, che aveva mosso i primi passi nello showbiz nel 1966 cantando con un gruppo tanto devoto ai Temptations da evocarne il nome nella ragione sociale, Temptones, e che poteva ritirarsi in gloria dividendo il palco del più noto teatro di Harlem, oltre che con il suo socio, con due dei Temptations originali, David Ruffin e Eddie Kendrick. Si parte con un medley di classici di costoro, si prosegue con una sontuosa rilettura di Sam & Dave e si arriva in fondo alla stragrande con cinque dei tanti multimilionari successi di un duo che sarebbe ora di rivalutare.

HAPPY MONDAYS

Pills‘n’thrills And Bellyaches
(Factory, 1990)

Un momento unico per il pop rock inglese, quello della scena cosiddetta *madchester*, che vide l’unione tra la cultura rock e quella della piste da ballo in un clima di euforia generale ed eccessi di ogni tipo, specie per quanto riguardava l’uso delle droghe. Portabandiera, se non proprio inventori, di questo movimento furono gli Happy Mondays, guidati da un personaggio carismatico e scomodo come il cantante Shaun Ryder. Grazie al successo dei singoli, *Kinky Afro*, *Loose Fit* e *Step On*, veri e propri inni, questo terzo disco della band è quello che raccoglie i maggiori consensi, grazie a un rock ibridato non solo con il *dancefloor* ma anche pieno di rimandi agli anni ’70 e alla musica black; il tutto miscelato alla perfezione dalla coppia di produttori e dj Paul Oakenfold e Steve Osborne.

TIM HARDIN

3 (Live In Concert)
(Verve, 1968)

Ultimo album pubblicato per la Verve con il contratto ancora in corso, e primo inciso con il sostegno di una band stabile, *3* segna brillantemente l'abbandono da parte di Tim Hardin dei panni di menestrello folk alla Fred Neil e la contemporanea conversione - sulla quale pesano anche gli abusi delle sostanze stupefacenti che nel 1980 soffocheranno per sempre la sua voce angelica - a soluzioni più ardite, per certi versi analoghe a quelle sperimentate da Tim Buckley. Sul palco della Town Hall di New York, il 10 aprile 1968, ampi stralci del repertorio dei primi due album vengono così interpretati in chiave jazz folk, in un momento di catarsi più che raro nella carriera di questo *quasi-navigatore delle stelle*, in procinto di sprofondare nel tormentato ma splendido abisso di *Suite For Susan Moore And Damion*. Nel quale, purtroppo, si perderà.

PJ HARVEY

Rid Of Me
(Island, 1993)

PJ aveva ventidue anni al suo esordio discografico e ventitré al tempo di *Rid Of Me*. Patti Smith debuttò discograficamente che aveva quasi toccato i trenta. Questo è già un dato significativo. L'impeto della ragazza del Dorset

era nei suoi anni, nelle sue pulsioni molto prossime alla natura primordiale, non ancora infettata in alcun modo, dell'espressività artistica. *Dry* l'aveva rivelata e *To Bring You My Love* l'avrebbe arricchita da lì a poco, vestendola in abiti da signora già divenuta icona. Ma è *Rid Of Me* il cesto dentro cui PJ vomitò i suoi turbamenti più agitati nel modo più chiaro e forte, con maggiore lucidità rispetto al prima e diversi condizionamenti in meno rispetto al dopo. La produzione di Steve Albini è talmente asciutta da togliere il fiato, la formazione a tre, con la sezione ritmica di Ellis e Vaughan, è ferocemente apodittica, la voce è ancora stupendamente in bilico tra estasi e tormento, le canzoni sono avvinte a un senso di disperazione *attiva* che non sarà mai più così profondamente espressa. Figlia e sorella della Smith e di Nick Cave, PJ sapeva cercare nel blues i modi di resa del dolore atavico e nel punk l'urlo sgraziato del supplizio esistenziale, servendosi del folk letterario di Dylan (di cui a sorpresa riprende *Highway 61 Revisited*) per ingigantire gli effetti del connubio di generi. *Rid Of Me*, la canzone, resta il *topos* espressivo dell'idea di comunicazione della Harvey, con quel senso di claustrofobia crescente e inarrestabile che esploderà a metà strada e verrà perpetuato con eguale tensione nel resto dell'album. Nell'incedere sincopato di molti brani è racchiuso il violento rapporto della ragazza con la vita e con l'arte di raccontarne gli aspetti meno confortanti. Muovendosi a strappi, espellendo alternativamente rabbia, angoscia, afflizione, e seminando qua e là scampoli di salvazione possibile, Harvey dimostrò che basso, chitarra e batteria, cioè il *minimo* punk, possono essere più terapeutici di una crisi mistica.

HAWKWIND

Space Ritual
(United Artists, 1973)

Lemmy e Bob Calvert sono i principali artefici di un live come *Space Ritual*, probabilmente assieme a *In Search Of Space* il monumento sonoro degli Hawkwind. Il palco è il campo di battaglia ideale per un collettivo che ha saputo unire attitudine psichedelica, echi prog e quello space-rock che ha in buona parte fondato. L'effetto è un nono posto in classifica: il pubblico mostra di apprezzare come mai ha fatto queste suite energiche e un poco pachidermiche, che hanno la carica del rock'n'roll delle origini e una capacità contemplativa inattesa. *Sonick Attack*, *Master Of The Universe*, *Orgone Accumulator* dimostrano l'anima duplice dei Nostri, che non hanno mai rinunciato a una sincera anima freak, ma la hanno innestata su composizioni tanto complesse quanto irriducibilmente grezze e spontanee.

ISAAC HAYES

Hot Buttered Soul
(Enterprise, 1969)

Ventisettenne, l'Isaac Hayes che pone mano a quest'album ha alle spalle non solo un altro 33 giri (il jazzato *Presenting*) ma soprattutto un rosario di successi sgranati da altri e in particolare da Sam & Dave, per cui ha scritto le musiche (testi di David Porter) di capisaldi della black dei '60 come *When Something Is Wrong With My Baby* (versante ballata) o *Soul Man*

(versante ballo). Consapevole del declino di un sound, quello della Stax, che ha contribuito grandemente a forgiare, Hayes sceglie per il suo secondo lavoro in proprio tutt'altre, inedite traiettorie, disegnando un soul orchestrale fatto di chitarre a bagno nell'acido lisergico e archi gonfi di sensualità e sentimento. Disco vieppiù personale proprio quando Hayes si confronta con classici del pop come *Walk On By* di Burt Bacharach e *By The Time I Get To Phoenix* di Jim Webb, trasformati in epiche sinfonie (quasi trentuno minuti, da soli due terzi del programma) di oltremondano afflato. Barry White costruirà una carriera sulla volgarizzazione di tali stilemi. Il nostro uomo offrirà repliche spesso convincenti (l'imponente *Black Moses*), sapendo anche evidenziare un suono più funky e stradaiolo con la colonna sonora di *Shaft*, che gli regalerà altre vendite milionarie e un Oscar.

RICHARD HELL & THE VOIDOIDS

Blank Generation
(Sire, 1977)

"Assomiglia al Dylan periodo *Highway 61*, ma *dopo* l'incidente in moto". È stato descritto anche così, Richard Hell. In effetti, se la generazione *del nulla* ha avuto un suo Dylan straccione, quello è stato proprio Richard Meyers, in arte Riccardo Inferno. Poeta tossico e visionario, dilettante ingenuo e utopista con Neon Boys, Television e Heartbreakers; inventore inconsapevole del look punk; cronista disperatamente romantico di sogni e incubi urbani. Uno così, quello che ha da dire lo dice forte e chiaro, una

volta sola. In *Blank Generation* lui mette le parole (bellissime) e la voce strascicata, i Voidoids - il futuro Ramone Mark Bell alla batteria, Ivan Julian e il grande Robert Quine alle chitarre - la musica. Che suona scarna, torturata e straordinariamente lirica, come i Television se Tom Verlaine non si fosse sbarazzato troppo presto del suo "gemello" maledetto. *Down At The r'n'r Club*, *Love Comes In Spurts* e *New Pleasure* sono magnifiche istantanee in bianco e nero della New York del CBGB's, dove "chiunque suonava in una band o scopava con qualcuno che stava in una band"; gli otto minuti di *Another World* un capolavoro di tensione drammatica; *Walking On The Water* dei Creedence uno spiazzante sguardo al passato. Su tutte l'immortale title-track, inno di qualsiasi ribelle senza (più) una causa. Di *qualsiasi* generazione.

HELLACOPTERS

Payin' The Dues
(White Jazz, 1997)

Dopo il promettentissimo *Supershitty To The Max*, notato da pochi, toccò a *Payin' The Dues* l'onore di dichiarare al mondo l'esistenza di una brillantissima scena scandinava votata al culto dell'hard di MC5 e Stooges interpretato con ferocia alla Motörhead e aperture glam alla Kiss. Pur non inventando nulla di nuovo, gli Hellacopters di Stoccolma hanno scritto una delle pagine più coinvolgenti del punk'n'roll anni '90, come dimostrato anche dall'apprezzamento pressochè unanime dei colleghi e del pubblico americani. Album-capolavoro, *Payin' The Dues*, che paga splendidamente i suoi debiti ispirativi; specie nell'edizione in vinile, che rispetto al cd

contiene in più una grande cover di *City Slang* della Sonic's Rendezvous Band di Fred "Sonic" Smith.

HELMET

Meantime
(Interscope, 1992)

La potenza (ma non la velocità) dell'hardcore punk messa al servizio di una'attitudine ossessiva di chiara derivazione post-punk e screziata di trame dal vago sapore blues, il tutto in un tripudio di riff pesanti e distorti inanellati con aspra e sanguigna incisività: in una sola parola, *noise*, fenomeno che si sviluppò nell'underground soprattutto americano a cavallo tra gli ultimi '80 e i primi '90. Suoi portabandiera furono gli Helmet di New York, il cui Credo artistico è brillantemente sintetizzato in questo secondo album: dieci brani quadrati ma eclettici, rumorosi ma dotati anche di inflessioni perversamente melodiche, alienanti ma non per questo insopportabilmente oppressivi, ad affrescare un quadro sonoro dove il ricorso agli estremismi non allenta i saldi legami con le radici rock.

JIMI HENDRIX

Are You Experienced?
(Polydor, 1967)

Hendrix fa parte di quella particolare categoria di artisti che misurano la storia del rock in un *prima* e un *dopo*. L'esordio in compagnia di Noel Redding e Mitch Mitchell fa conoscere al mondo il talento del chitarrista di Seattle: un ponte lanciato verso il verbo psichedelico, ma poggiato sulle fondamenta blues e soul che Hendrix ha consolidato accompagnando Little Richard e gli Isley Brothers. È anche l'occasione per inserire in una solida trama compositiva la reinvenzione del vocabolario chitarristico attuata dal Nostro con l'ausilio di pedali wah-wah, riff saturi di feedback e assoli liquidi ormai entrati nei manuali, originando moltitudini di seguaci fedeli e aspiranti imitatori sempre inadeguati. Al di là della mostruosa abilità tecnica, infatti, Hendrix è un compositore di gran talento e un appassionato vocalist dalla sensibilità blues, come dimostrano *Foxy Lady*, *Purple Haze* e *Fire*, cavalli di battaglia sul palco; un talento che tocca talvolta lidi più intimisti, ben rappresentati da *The Wind Cries Mary*, ballata che evoca atmosfere dylaniane. La strumentale *3rd Stone From The Sun* e la title track sono i momenti più lisergici, infarciti di suoni rovesciati e paesaggi sonori provenienti da un *altrove* descritto come solo un pioniere può permettersi di fare.

JIMI HENDRIX

Jimi Plays Monterey
(MCA/Universal, 1986)

Signore e signori, qui c'è il più grande chitarrista rock (?) di tutti i tempi nella sua esibizione migliore, almeno fra quelle documentate e tramandate a noi, miseri giornalisti musicali. L'equazione che segue è incontrovertibile: *Jimi Plays Monterey* è un apice assoluto nella storia dei dischi dal vivo, fotografa Hendrix al suo massimo fulgore creativo, nel 1967, in pieno flower power, con tutto il suo carico di inquietudine poetica e autodistruttiva. *Foxy Lady* e la dylaniana *Like A Rolling Stone* sono canzoni riviste con estremo amore e nello stesso tempo urlate, con la voce e l'elettrica, fino a quando tutto attorno non si sente che il riverbero di emozioni acide e intensissime. Nella riedizione del concerto, inizialmente su un vinile condiviso con il set di Otis Redding, viene rispettata la scaletta originaria e si accentua così l'idea di essere trasportati dalla macchina del tempo in un passato assai più

vorticoso. Fu allora che la filosofia della fratellanza universale del movimento psichedelico mostrava le prime crepe: l'immagine, tratta dal film sullo show di Pennebaker, dello strumento del Nostro in mezzo alle fiamme è più eloquente di tante parole.

JIMI HENDRIX EXPERIENCE

Electric Ladyland
(Track, 1968)

L'estrema trasfigurazione sonora di un genio totale, un calderone creativo in cui il songwriting e la sala di incisione divengono il laboratorio per sperimentazioni ardite, stellari, eppure sempre legate all'immaginario estetico del rock. *Electric Ladyland* è la documentazione di un equilibrio precario e vincente fra l'Hendrix abbandonato a se stesso, quello che non riuscirà a vedere il progetto degli Electric Land Studios compiuto, dal punto di vista produttivo, quello che accumula materiale disordinatamente registrato e concepito - poi, talvolta sciaguratamente, riutilizzato in interminabili lavori postumi - e quello che invece va direttamente oltre gli schemi.
Canto del cigno della formazione *Experience*, che subisce poi l'astiosa defezione di Noel Redding, arricchito da partecipazioni di prim'ordine (tra gli altri Steve Winwood e Al Kooper), l'album segna un faro illuminante per chiunque voglia accostarsi a un uso moderno della chitarra, oltre a raccogliere semplicemente composizioni *epocali*. Via dalla forma-canzone pura e semplice, verso una psichedelia multicolore e inquietissima, per alcuni legata al jazz-rock e all'hard, ma soprattutto densa di ricerca (istintiva in parte) sulle timbriche e le possibilità dell'elettrica. Non ci sono grandi tecnologie a supportare le intuizioni di Hendrix: nonostante questo, i nastri capovolti, gli effetti di sovrapposizione e qualche altro alambicco disegnano un lavoro estremamente sofferto e moderno, come se la musica nera del XX secolo fosse riuscita a trovare un riscatto espressivo totale, attraverso gli strumenti progrediti dell'uomo bianco. Brani leggendari - *Cross Town Traffic*, *Voodoo Chile*, *Rainy Day, Dream Away* -, una voce che si accorda perfettamente alle macumbe che descrive, una versione di *All Along The*

Watchtower (Dylan) che diventa un sogno lisergico: oltre qualsiasi categoria *Electric Ladyland* continua ad abbacinare, azzerando le distanze fra passato e presente e lasciando un forte senso di nostalgia per la indiscutibile età dell'oro del cosiddetto "pop".

JOHN HIATT

Bring The Family
(A&M, 1987)

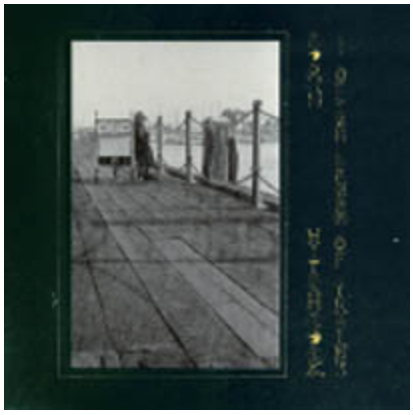
Autore tra i più stimati nell'ambiente rock americano, John Hiatt è protagonista di una carriera sviluppatasi a singhiozzi. Per i primi dieci anni, dalla metà dei '70, una quantità di buoni dischi di qualità media (e comunque *crescente*). Poi, il suicidio della moglie e la disintossicazione dall'alcol lo mettono su una strada più diritta: John matura d'un colpo e fa il suo capolavoro, di quelli *che una volta sola*. Con una band da sogno - Ry Cooder, Nick Lowe, Jim Keltner - e solo quattro giorni di registrazione, Hiatt viene a patto con i suoi fantasmi e ne esce rinfrancato. Sentirlo cantare *Have A Little Faith In Me*, *Lipstick Sunset* e *Tip Of My Tongue* con quella gola maltrattata è un piacere irrinunciabile. Il resto è swamp-rock, rough-blues, desert-folk. Non lontano da Paris, Texas.

ROBYN HITCHCOCK

I Often Dream Of Trains

(Midnight Music, 1984)

Tra lo scioglimento dei Soft Boys e il battesimo degli Egyptians, Robyn Hitchcock dà il via a una brillante ma ondivaga carriera solistica, di cui *I Often Dream Of Trains* è il capolavoro assoluto. Registrato in solitudine su un quattro piste, con qualche raro additivo cromatico a irrobustire la chitarra prevalentemente acustica, è il viaggio di un autore lunatico e geniale attraverso i propri fantasmi personali e quelli, ingombranti eppure perfettamente metabolizzati, di Syd Barrett e Bob Dylan. Una fervida - psichedelica è però termine più appropriato - immaginazione musicale e una penna altrettanto ispirata, impegnata a raccontare una bizzarra e surreale umanità, completano il quadro. Uno degli ultimi discendenti nella nobile stirpe dei grandi eccentrici del rock inglese.



HOLE

Live Through This
(Geffen, 1994)

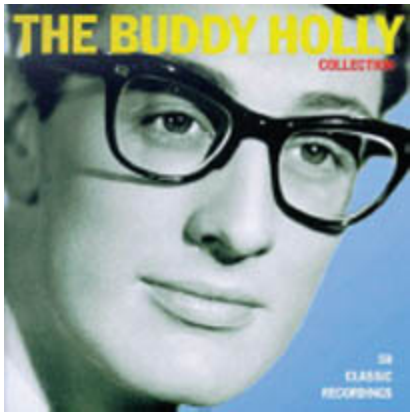
Esce tra due tragedie, il secondo album del gruppo (per tre quarti femminile) della controversa Courtney Love: il suicidio di Kurt Cobain dei Nirvana, marito della stessa cantante e chitarrista (e, si dice, autore "occulto" di gran parte di questi brani), e la morte per overdose della bassista Kristen Pfaff. Comunque, *Live Through This* è il miglior articolo del catalogo Hole: meno crudo e selvaggio del precedente *Pretty On The Inside*, e assai meno annacquato del successivo *Celebrity Skin*, offre convincenti performance di rock in efficace equilbrio tra energia e melodia, all'occorrenza caratterizzato da tocchi di grazia muliebre. *Violet*, *Miss World*, *Softer Softest* e *Doll Parts* alcuni degli episodi più noti, che assieme alla pubblicità portata dalla scomparsa di Cobain danno alla band i primi concreti consensi di mercato.

BUDDY HOLLY

The Buddy Holly Collection
(MCA, 1993)

Non c'è perdita nella musica americana che possa dirsi dolorosa come quella di Buddy Holly, scomparso in un incidente aereo nella notte tra il 2 e il 3 febbraio del 1959. Holly aveva ventidue anni e dio solo sa cosa avrebbe potuto fare se fosse vissuto ancora un po'. Completamente privo della

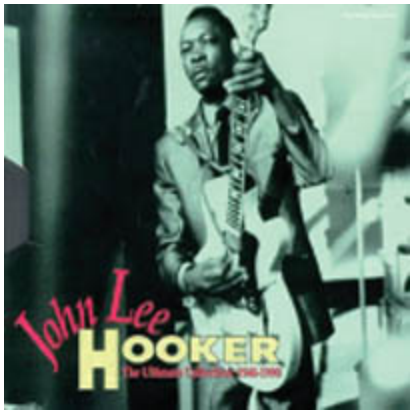
sensualità travolgente di Elvis, della faccia da schiaffi di Jerry Lee Lewis, della *negritudine* di Chuck Berry e dell'appeal delinquentesco di Eddie Cochran, il dolce texano occhialuto aveva talento, intuito e genio, attributi che lo hanno reso uno dei più sensibili autori della storia del rock, capace di lasciare in eredità un pugno di canzoni del tutto sproporzionato alla brevità della sua carriera, iniziata come molte altre a rimorchio dello straripante successo di Elvis. In meno di tre anni, Holly fece cose che altri impiegano una vita non a fare, ma anche solo a cercare di fare: inventò un modo di cantare "a singhiozzi", reinventò il country con una sensibilità rhythm'n'blues, sperimentò nuove tecniche d'incisione, un nuovo assetto di gruppo e inedite progressioni armoniche condotte con un'agilità di scrittura che avrebbe ispirato intere generazioni di autori e musicisti. Basti considerare l'influenza che ha avuto su Beatles e Rolling Stones per comprendere la portata storica del suo contributo al rock'n'roll. Con quella tipica espressione timida si presentò dinanzi ai parrucconi di Nashville con una Stratocaster al collo, e anche quella fu a suo modo una rivoluzione: Holly non era semplicemente *strano* per gli ambienti conservatori del country, era già troppo *avanti*. Chiunque abbia mai formato una band con chitarra solista, chitarra ritmica, basso e batteria dovrà accendere un cero alla memoria di questo ragazzo, che negli ultimi mesi di vita stava continuando a provare nuove forme di sviluppo per quel rock'n'roll che gli sembrava già sfruttato abbastanza. Per sempre rimpianto, nel 1986 il nome di Buddy Holly è entrato con ogni diritto tra i primi dieci della Rock And Roll Hall of Fame.



JOHN LEE HOOKER

The Ultimate Collection
(Rhino, 1991)

Fatevi un giro sul sito di CDNow, forse il più fornito degli empori discografici virtuali, e digitate “John Lee Hooker”: un attimo e vi troverete dinnanzi uno stupefacente elenco di duecento titoli o poco giù di lì, per la più parte raccolte ma anche decine di album, portato di una carriera ultracinquantennale di un uomo che non amava starsene con le mani in mano e che ci ha lasciati giusto lo scorso anno, dopo avere colto ancora nei ’90 alcune delle più grandi soddisfazioni artistiche e commerciali della sua vita. Logico che ci si sia trovati in imbarazzo quando si è trattato di designare un unico titolo a rappresentarlo. Si è alla fine optato per questo doppio Rhino non esente da pecche (in primis un minutaggio che avrebbe potuto essere più generoso) ma che ha il pregio di includere più o meno tutti i classici e di coprire oltre quarant’anni, dal 1948 al 1990, dai fulminanti esordi su Modern a un’irresistibile *In The Mood* con Bonnie Raitt e Roy Rogers.



Da messa al tappeto e conteggio già soltanto con il trittico iniziale, con la programmatica *Teachin’ The Blues*, con una *Boogie Chillen’* che depositò il marchio dello stile del Nostro, e con quella *Sally Mae* riguardo alla quale Charles Shaar Murray, una delle più belle penne di sempre del giornalismo musicale britannico e incidentalmente anche il biografo di Hooker, avrà a scrivere: “Non era la chitarra a essere elettrica, bensì il chitarrista”. Osservazione perfetta per inquadrare un attacco alla sei corde di gusto inequivocabilmente rurale ma di energia metropolitana, un suono fatto densissimo dalla pesantezza delle dita sul manico, dalla rudezza della

pennata, dalla destra che talvolta batte sulla cassa e che, con il trapestio dei piedi che tengono il ritmo, fa in tante incisioni da batteria. Stile reso vieppiù peculiare da una voce gutturale e sempre inconfondibile, nelle registrazioni più tendenti al folk come in quelle zuppe di boogie che tanto contribuiranno, anche per tramite di incontri in diversi momenti con bianchi neri dentro come i Canned Heat o John Belushi, a fare di John Lee Hooker uno dei musicisti blues più popolari fra la gente del rock.

HOT TUNA

Hot Tuna
(RCA, 1970)

Oltre che di un live, si tratta di un debutto, quello del progetto parallelo di Jorma Kaukonen e Jack Casady, rispettivamente chitarra e basso dei Jefferson Airplane. Gli Hot Tuna sfogano le passioni *roots* dei due, dando vita a un continuum tradizionale che intreccia strumenti acustici e ospiti d'eccezione (fra gli altri Will Scarlet all'armonica, ben presente in questo album) e approda a un country- blues che spolvera standard con una freschezza e un virtuosismo assai godibili. Da Jelly Roll Morton (*Winin' Boy Blues*) al Rev. Gary Davis (*Death Don't Have No Mercy*), così, rivivono spiriti antichi con passioni e attitudini discretamente moderne. Anche nel paio di brani originali, il cordone ombelicale col passato appare ben saldo ed è alla fine il valore che dà all'album il senso della presenza in tale lista.

SON HOUSE

Preachin' The Blues
(Catfish, 2000)

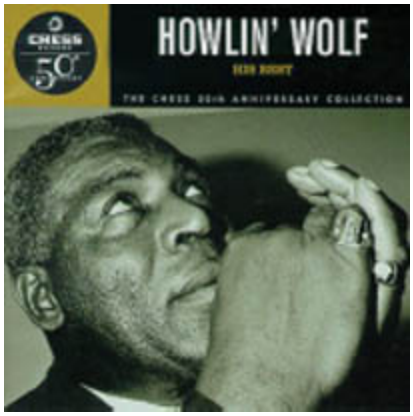
In barba allo stereotipo istigato da Robert Johnson del bluesman delle origini che paga pegno per il genio concessogli morendo giovane, Eddie James House Jr. è scomparso nel 1988 alla veneranda età di ottantasei anni o addirittura, se si presta fede alla sua affermazione di essere nato nel 1885, centotreenne. Dopo avere vissuto tre giovinezze: la prima nel 1930, quando incise per la Paramount sei facciate ritenute imprescindibile anello di congiunzione fra Johnson e Muddy Waters (entrambi dovevano ancora incidere); la seconda nel 1941, quando Alan Lomax lo registrò per la Library Of Congress; la terza a metà anni '60, quando - riscoperto - pubblicò su Columbia il capolavoro *Father Of The Folk Blues*, suonando poi in Europa a più riprese. *Preachin' The Blues* copre le prime due e offre a buon prezzo settanta minuti indimenticabili.

HOWLIN' WOLF

His Best
(Chess, 1997)

Fisico imponente, presenza scenica drammatica e voce licantropa (da cui il soprannome) che ispirerà Captain Beefheart come Tom Waits, Chester Arthur Burnett si forma alla scuola di Charley Patton, con il quale girovaga per qualche tempo nella zona del Delta del Mississippi conoscendo

giovanissimo anche altri personaggi leggendari come Robert Johnson e Sonny Boy Williamson. Quando arriva a Chicago nel 1952 ha già quarantadue anni ed esperienze discografiche modeste e ispirate al più tipico canone rurale alle spalle. Le svolte sono nell'ordine: l'incontro con Willie Dixon, che scriverà alcuni dei brani ai quali il nome di Howlin' Wolf resterà per sempre legato; l'ingaggio da parte della Chess; l'inizio del sodalizio con il chitarrista Hubert Sumlin, che per due decenni filati e quindi quasi fino alla morte del nostro uomo, sopraggiunta nel 1976, sarà il suo braccio destro; la conversione all'aspro stile elettrico caratteristico della Windy City. Gli anni dal 1954 al 1965 (ampiamente rappresentati qui) sono forieri di una sequela di capolavori divenuti classici senza tempo, da *Evil* a *Smokestack Lightnin'*, da *Spoonful* a *Little Red Rooster* (entrambi di Willie Dixon) a *Killing Floor*. La devozione della scena britannica ne accompagnerà il declino.



HUMBLE PIE

Rockin' The Fillmore
(A&M, 1971)

Hard rock d'annata? Forse, ma nelle credenziali degli Humble Pie sta l'appartenenza a una storia, quella del pop-rock inglese a cavallo fra '60 e '70, delle più artisticamente metamorfiche che esistano. *Rockin' The Fillmore* lascia un ricordo ben più esaltante dei suoi predecessori in studio: Steve Marriott (Small Faces) e Peter Frampton - che se ne andrà poco dopo la registrazione, per una carriera degna di menzione quasi esclusivamente

per il vendutissimo *Frampton Comes Alive!* - dimostrano una forza sul palco che mette insieme lirismo e una discreta immediatezza elettrica. Le canzoni pescano dal blues e dalla tradizione rock e respirano agevolmente, trattate come sono con un amore dovuto e non calligrafico. Attitudini quasi introvabili al giorno d'oggi.

IAN HUNTER

Welcome To The Club
(Chrysalis, 1980)

Giunto alla notorietà come cantante e secondo chitarrista dei Mott The Hoople, in cui milita dal 1969 al 1974 e per i quali scrive classici come *All The Way From Memphis* e *The Golden Age Of Rock'n'Roll*, Ian Hunter marchia la scena inglese di quegli anni con una silhouette bizzarra, i capelli alla Hendrix, gli occhialoni neri, la voce devota a Dylan, la sei corde a forma di croce di malta. Lasciata la band dopo una crisi depressiva con

annesso soggiorno in clinica, intraprende una carriera solistica in cui si fa spalleggiare da Mick Ronson, altro ex Hoople. Dopo tre discreti lp preparatori prende il volo con gli splendidi *You're Never Alone With A Schizophrenic* del 1979 (al suo fianco buona parte della E-Street Band e John Cale) e *Short Back n'Sides* del 1981 (coprodotto da Mick Jones dei Clash, suo vecchio ammiratore). *Welcome To The Club* lo coglie nel momento giusto, proprio tra i due album di cui sopra, ed è un concentrato di energia con in scaletta il meglio del repertorio. Forse la sua immagine di rockstar decadente, ai limiti della caricatura, gli ha nuociuto. In ogni caso, a metà '80 sparirà quasi dalle scene per farvi ritorno occasionalmente e senza raccogliere consensi.

HÜSKER DÜ

Warehouse:
Songs And Stories
(Warner Bros, 1987)

Prima dei R.E.M., dei Sonic Youth e dei Nirvana, un altro grande gruppo del circuito alternativo a stelle e strisce fu ingaggiato da una major, per provare a dimostrare che certo rock nato e maturato nei *bassifondi* poteva diventare un business: si trattava di un trio originario di Minneapolis, con un nome assurdo - "ti ricordi?" in svedese - e trascorsi di rilievo nell'ambito dell'hardcore più feroce e senza compromessi, la cui leadership era divisa tra due compositori e cantanti impegnati anche alla chitarra (Bob Mould) e alla batteria (Grant Hart). Finì nel peggiore dei modi, quel sodalizio che pure aveva fruttato sette album e mezzo, di cui due doppi, in appena sei anni:

con furibondi litigi e tanta amarezza. E finì, ironia del destino, poco dopo l'uscita del capolavoro che ne rappresentò lo zenit qualitativo e che quindi, suo malgrado, interpretò il ruolo un po' sinistro dell'epitaffio.
Secondo lavoro marchiato Warner, dopo il quasi altrettanto imperdibile *Candy Apple Grey*, questo doppio vinile esalta la (purtroppo) definitiva maturità di una band che, lasciatasi alle spalle la lancinante crudezza degli esordi (documentata al meglio dal non meno monumentale *Zen Arcade* del 1984), aveva imparato a conciliare vigore punk e squisita indole pop in un *songwriting* di eccelsa caratura: lo fa con venti eccezionali brani - doveroso citare almeno *Ice Cold Ice*, la cui furibonda incisività non riesce a nascondere marcate influenze Beatles, e il più malinconico *Standing In The Rain* - all'insegna di un suono scabro, sfilacciato, spigoloso e distorto, splendidamente *vivo* e *profondo* anche e soprattutto dal punto di vista emotivo. Pur avendo firmato con una multinazionale, gli Hüsker Dü hanno rappresentato per la scena indie degli '80 ciò che i Fugazi sono poi stati per quella del decennio successivo: un simbolo e un modello, attitudinale oltre che musicale. E la dimostrazione inequivocabile che partendo da pochi accordi rabbiosi e suonati velocissimamente si poteva arrivare molto, molto lontano.

IMPRESSIONS

Definitive Impressions
(Kent, 1994)

Undici album e centotrentaquattro canzoni, undici delle quali arrivate nei Top 40 di Billboard: in sintesi, la storia degli Impressions tra il '61 e il '68 può essere raccontata così. Quello che le nude cifre non possono rendere è l'importanza sociale, spirituale e politica rivestita da questo gruppo, partito sotto la guida di Jerry Butler come coro di chiesa e diventato grazie al genio di Curtis Mayfield una delle voci più autorevoli della coscienza nera in musica degli anni '60. Merito di brani splendidamente in equilibrio tra gospel, doo-wop e soul; a volte ballate di inarrivabile dolcezza, a volte marce popolari impregnate di gioia e ottimismo. Qui troverete i ventotto più rappresentativi: da *Keep On Pushing* a *We're A Winner*, da *It's All Right* a *I'm So Proud*, da *Amen* all'eterna *People Get Ready*.

INCREDIBLE STRING BAND

The Hangman's Beautiful Daughter
(Elektra, 1968)

The Hangman's Beautiful Daughter è uno dei manifesti del sogno hippy virato sul versante folk. Lo spiega bene la sua copertina, vera apoteosi del concetto di comune, adulti e bambini sorridenti su sfondo rurale: un'immagine speculare a quella sul retro di *Aoxomoxoa* dei Grateful Dead, un tocco di medioevalismo in un ambiente non proprio avvezzo al sapone.
In ogni caso il disco trabocca idee, a cominciare da una *A Very Cellular Song* che dura tredici minuti, che potrebbero tranquillamente salire a quaranta, mirabile esempio di autodisciplina in un periodo in cui moltissime band tendevano a tirarla per le lunghe. È bizzarro pensare che ora si identifichino magari Mike Heron e Robin Williamson come personaggi di nicchia, mentre all'epoca il combo scozzese vendeva non troppo meno dei Beatles. Valutato da alcuni come un'opera abbastanza ostica, l'album si apre invece a una cantabilità sì stranita, ma per nulla inavvicinabile: il ballo antico incontra suggestioni moderne (*The Minotaur's Song*), la magia si sposa con si sogni più variopinti (*The Water Song*) e tutto procede sui binari di una psichedelia senza tempo e fortemente immaginativa.

IRON MAIDEN

Iron Maiden
(EMI, 1980)

NWOBHM. Acronimo impronunciabile che sta per New Wave Of British Heavy Metal, movimento musicale nato sul finire del decennio dall'unione tra l'hard rock classico di Deep Purple e Black Sabbath e la rabbia del punk. Capofila di tale scena, gli Iron Maiden, ensemble londinese guidato dal bassista Steve Harris. Una formula assolutamente inconfondibile, la loro, fatta di repentini cambi di tempo, melodie epiche e assolo a due chitarre basati sugli intervalli di terza, che trova il suo primo e migliore compimento in questo esordio del 1980, in cui alla voce troviamo ancora Paul Di Anno, più avanti sostituito da Bruce Dickinson. Il migliore manifesto di un sound ben presto divenuto autoreferenziale e stereotipato, ma che almeno qui è sorretto da una vena compositiva di buon livello. Lo dimostrano titoli quali *Prowler*, *Running Free* o *Phantom Of The Opera*, apprezzati anche da chi di solito mal sopporta il metal.

CHRIS ISAAK

Chris Isaak
(Warner Bros, 1987)

Faccia da Elvis giovane (non sciupata dalla boxe, praticata per breve tempo), voce e repertorio – ballate languidissime, saporose di anni ’50 ma con una qualità atemporale che fa loro scansare la trappola del revival - da Roy Orbison: ai signori della Warner Bros non pare vero di trovarsi fra le mani uno come Chris Isaak. È mai possibile che non diventi istantaneamente una star? Possibilissimo. L’esordio, *Silvertone*, non entra nemmeno nei Top 200 e questo omonimo seguito, zeppo di incantevoli canzoni stracciacuore, si arresta al numero 194. Isaak cambia etichetta ma non gruppo (passa alla Reprise) e sta per ricevere il benservito quando David Lynch inserisce una versione strumentale della sua *Wicked Game* in *Cuore selvaggio*. Il seguito è una storia in cui il successo discografico va di pari passo con quello cinematografico.

JOE JACKSON

Night And Day
(A&M, 1982)

Lingua appuntita come le scarpe aguzze che campeggiano sulla copertina del debutto a 33 giri *Look Sharp!*, Joe Jackson emerge nel 1979 dalla scena new wave londinese come un altro Elvis Costello, versione mod. L'esordio e il successivo *I'm The Man* propinano pop-rock nervoso ed energico. Il carosello delle metamorfosi si avvia con il flirt con il reggae di *Beat Crazy*, prosegue con lo spumeggiante swing di *Jumpin' Jive*, tocca vertici di ispirazione suprema nel disco più intimamente newyorkese mai concepito da un musicista britannico. *Night And Day* omaggia Cole Porter sin dal titolo e shakera con impagabile eleganza salsa, funk e jazz da balera. Con un calore che sarà ignoto al seguito di un'avventura travolta dall'eccesso di ambizione e persasi fra sinfonie e notturni cameristici improbabili.

MAHALIA JACKSON

The Essential
(Metro, 2000)

La performance più memorabile, a detta di quanti ne furono testimoni, di sempre di Mahalia Jackson non è disponibile su disco: ai funerali del reverendo Martin Luther King, nel 1968, cantava una *Precious Lord Take My Hand* di ineffabile, sconvolgente pregnanza. Da lì a quattro anni sarà Aretha Franklin a rendere omaggio a colei che per oltre un quarto di secolo era stata

la regina del gospel intonando alle sue esequie la stessa canzone. Due le migliori opzioni disponibili attualmente per accostarsi alla sua arte, essendo la più impegnativa il cofanetto di tre cd su Westside *How I Got Over: The Apollo Sessions*. Molto più economica e comunque succosissima questa raccolta singola che non si/ci fa mancare alcuna delle pietre miliari, da *Move On Up A Little Higher* a *Dig A Little Deeper*, da *Just Over The Hill* alla *Amazing Grace* forse definitiva.

JAM

In The City
(Polydor, 1977)

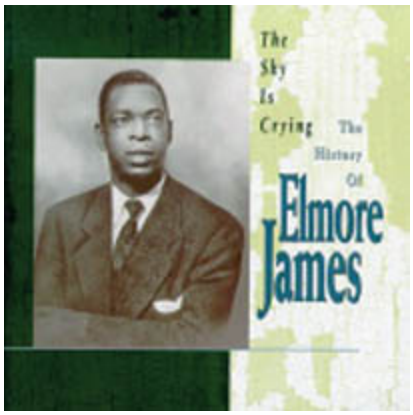
Paul Weller non aveva ancora vent'anni quando riversò la sua rabbia giovanile dentro lo strepitoso esordio dei Jam, trio completamente votato al credo del rock'n'roll, pur nelle forme spurie del punk, del beat di marca Who e del soul della Motown tanto caro ai mod. Gli abiti erano quelli

eleganti ma *cheap* della working class e le facce più argute e pulite di quelle di Sex Pistols e Clash. Gruppo in definitiva mai allineato, sempre sospeso tra l'amore per i '60 e il rifiuto del presente, i Jam potevano contare su un fattore inconsueto per un gruppo punk: il talento compositivo del suo leader. Dietro alla necessaria velocità impressa ai tempi delle canzoni, si nasconde l'embrione di una penna raffinata. Grezzi ed esplosivi, i pezzi di *In The City* brillano di un'insolita luce per esser stati scritti da un ragazzino. Uno che a meno di vent'anni aveva già una sua *nervosa* cifra d'autore.

ELMORE JAMES

The Sky Is Crying
(Rhino, 1993)

Se il blues rurale è entrato in città anche per merito di altri artisti (Muddy Waters, John Lee Hooker), l'unico vero custode della fiamma di Robert Johnson nell'era dell'elettrificazione del blues è stato indiscutibilmente Elmore James. Un titolo acquisito sul campo, del resto, visto che il Nostro - classe 1918 - suonò insieme al leggendario "amico del diavolo" intorno alla metà degli anni '30, ricavandone preziosi insegnamenti chitarristici - fu proprio Johnson a spingerlo verso il suo inconfondibile stile *slide* poi imitato da gente come Eric Clapton, Peter Green, Duane Allman o Johnny Winter - e una profonda influenza spirituale. Altro imparerà poi da Sonny Boy Williamson II, con il quale a cavallo tra anni '40 e '50 si esibisce spesso, prima di intraprendere una carriera solistica che tra la rivisitazione elettrica della *Dust My Broom* del vecchio maestro (1952) e la struggente *Tke Sky Is Crying* (1959, quattro anni prima della morte) che dà il titolo a questa raccolta (probabilmente la più coerente e completa tra le tante dedicate a James) infila una serie di brucianti variazioni intorno a un riff che è una vera firma d'autore. *It Hurts Me Too, Shake Your Moneymaker, Rollin' & Tumblin', Madison Blues* sono simili eppure diverse, tutte caratterizzate oltre che dalla tecnica chitarristica anche da una voce intensa e commovente. Così tanto da far piangere il cielo, davvero.



JANE'S ADDICTION

Nothing's Shocking
(Warner Bros, 1988)

Una dozzina di anni fa, ben prima che band come Korn, Tool o Sepultura dimostrassero l'esistenza di altri *oltre*, i Jane's Addiction sembravano aver raggiunto l'ultima frontiera dell'hard-rock: a quei tempi non era infatti concepibile qualcosa di più rivoluzionario di una fusione di metal, punk e psichedelia, con accenni prog e tribalistici, ulteriormente personalizzata dalle performance acide e abrasive di un carismatico vocalist-sciamano. Eppure, a dispetto della tanta acqua passata sotto i ponti, il crossover dei Jane's Addiction (e in particolare di questo loro secondo album) è ancora oggi un esempio unico e per molti aspetti insuperato di creatività *libera e selvaggia*, capace di accendersi di furia iconoclasta - vengono in mente *Mountain Song* o *Had A Dad* - così come di distendersi in ballate elettroacustiche all'insegna di un'espressività torbida e visionaria (*Jane*

Says è scolpita nella memoria di chiunque l'abbia ascoltata). E di aggredire sul piano fisico così come di spalancare insospettabili finestre mentali.
Sono stati in molti a tentare di carpire il segreto dei Jane's Addiction, ma nessuno è mai riuscito a riprodurne la magica alchimia: d'altronde, personalità straripanti come quelle del cantante Perry Farrell - che sarà una figura-chiave della scena *alternative* americana dei '90 come ideatore del festival Lollapalooza - e del chitarrista Dave Navarro non sono certo comuni, né è possibile crearle *in vitro*. In antitesi con quanto asserito dal titolo, *Nothing's Shocking* è un concentrato esplosivo di conturbante imprevedibilità, dove tutto (compresa la splendida copertina, all'epoca censurata) ha il sapore della catarsi e dell'eccesso costruttivo, sia sotto il profilo formale (anche per merito della produzione volutamente "grezza" di Dave Jerden) che dal punto di vista della sostanza; peccato solo che il quartetto losangelino, messo in ginocchio da eccessi questa volta distruttivi, non sia stato in grado di sopravvivere al suo mito.

JAYHAWKS

Hollywood Town Hall
(American Recordings, 1992)

Bizzarro che siano stati definiti *i salvatori della musica country*, i Jayhawks. Accadde in America proprio in coincidenza dell'uscita di questo disco. Bizzarro perché il Midwest dei quattro è più industriale di quanto l'immagine di copertina lascerebbe intendere. Minneapolis non è metropoli, ma neanche aperta prateria. Diciamo che sta al guado, e che scruta Nashville con un ghigno ironico come avrebbe fatto Gram Parsons. I Flying Burrito Brothers degli anni '90, però, avevano una più forte attitudine pop, se non addirittura soul, e certamente qualche acido in meno. Lisergici non erano, ma evocativi sì, di un universo semplice e onesto, e per questo bello. *Hollywood Town Hall*, accanto al successivo *Tomorrow The Green Grass*, è il loro disco da tramandare ai posteri, perché in principio erano stati un paio di lavoretti acerbi e in futuro verrà la diaspora che segherà in due la testa della band, separando Marc Olson e Gary Louris. Ma qui dentro le cose funzionavano, tutte: gli impasti vocali sono perfetti, le chitarre dialogano con eleganza, il piano di Nicky Hopkins puntella di preziosi, l'organo di

Benmont Tench inspessisce il suono, la produzione di George Drakoulias è accorta e sensibile. Se c'è un mainstream *perfetto*, è in queste dieci canzoni da brivido.

BLIND LEMON JEFFERSON

Squeeze My Lemon
(Catfish, 1999)

Per essere stato la prima star del blues (e in particolare la prima star uomo in un genere fino a quel punto dominato dalle donne) un bel po' di mistero circonda vita e morte di Blind Lemon Jefferson. Cieco dalla nascita? I suoi testi sono ricchi di richiami visivi e l'unica foto che ci è giunta lo immortala con degli occhialetti alla Cavour. Quanto alla scomparsa, nel 1929, a soli trentadue anni, la storia più ripetuta è che morì assiderato a Chicago durante una tormenta di neve, avendo perduto la strada di casa di ritorno da uno studio: leggenda smentita dalla circostanza che le sue ultime cose le registrò a Richmond, Indiana. Di lui ci restano ottantasei canzoni incise fra il 1926 e il 1929, ventitre delle quali stipate in quest'imprescindibile ed economica antologia, prototipo di tutto o quasi il blues venuto dopo.

JEFFERSON AIRPLANE

Surrealistic Pillow
(RCA, 1967)

Peccando di superficialità, si potrebbe affermare che il manifesto della irripetibile stagione psichedelica vissuta dalla San Francisco del 1967 è sintetizzato da due soli brani: *White Rabbit* e *Somebody To Love*, entrambi portati come dote da Grace Slick (li cantava nei The Great Society, band dalla quale proveniva) ed entrambi racchiusi in questo *Surrealistic Pillow*, che della "Summer Of Love" fu in pratica la colonna sonora. I meriti del secondo album dei Jefferson Airplane non si fermano comunque qui: la matrice folk-rock dell'esordio *Takes Off* è ancora evidentissima (si pensi alla ballata *Today*), ma il suono ha acquistato temperamento e profondità. Esaltandosi, in un tripudio di colori, anche nell'ispirata schizofrenia di *She Has Funny Cars* e nella convulsa acidità di *3/5 Of A Mile In 10 Seconds*, sorretto da straordinari intrecci vocali, da chitarre senza freni e soprattutto dal desiderio di trasmettere suggestioni ed emozioni che non si fermino all'epidermide. Il tutto secondo schemi ancora un po' naïf, ma destinati a farsi più estrosi e visionari in altre pietre miliari di espressività lisergica quali *After Bathing At Baxter's* (ancora 1967) e *Crown Of Creation* (1968).

GARLAND JEFFREYS

Escape Artist
(Epic, 1981)

Una voce inconfondibile e straordinariamente duttile: carezzevole senza essere melliflua nella ballata soul e nei graffiti latini; viscerale quando il rhythm'n'blues sconfina nel funky o è un muscolare rock metropolitano a salire al proscenio; l'una e l'altra cosa quando canta, adattandosi al genere come a nessun'altra non giamaicana è mai riuscito, il reggae. Amici illustri: nel *parterre de rois* di *Escape Artist* si accomodano le tastiere della E-Street Band, Big Youth, Linton Kwesi Johnson, Adrian Belew, Lou Reed, David Johansen, Nona Hendryx. Canzoni bellissime. Tutto ciò non è bastato a questo newyorkese purosangue (vale a dire di sangue che più misto non si può) per ottenere più che l'affetto di pochi. Sfortunato chi non conosce questo e almeno altri due (*Ghost Writer* e *American Boy & Girl*) album magnifici.

JESUS AND MARY CHAIN

Psychocandy
(Blanco Y Negro/WEA, 1985)

Fra i principali album-cardine della storia del rock d'oltremanica - per capirci, quelli che tracciano una linea netta tra un *prima* e un *dopo* - l'esordio del gruppo dei fratelli Jim e William Reid è certo uno dei più cruciali: fino ad allora, infatti, nessuno aveva mai amalgamato in modo così perfetto la canzone pop e il feedback chitarristico, dando vita a un curioso ma affascinante ibrido dove la melodia riesce comunque a non soccombere sotto il peso del rumore. Incrocio in chiave ombrosamente '80 fra i torbidi Velvet Underground di *White Light / White Heat* e i lancinanti Suicide dell'omonimo debutto, *Psychocandy* è un urlo nichilista e assieme poetico - punk, diciamolo, anche se più nell'attitudine che nello stile - di quattro ventenni che credendo di essere senza futuro volevano dire (e avere) tutto e subito: non a caso, subito dopo essersi resi conto che del domani c'era invece certezza, i nostri smusseranno certe meravigliose asperità e produrranno "solo" ottime raccolte di soffici, seppur malsane ballate (*Darklands*) e incisivi rock'n'roll (*Automatic*).

Psychocandy, inciso con il futuro Primal Scream Bobby Gillespie nel ruolo di batterista, allinea quattordici brevi episodi costruiti sulla stessa, geniale intuizione, in una suggestiva sequenza di momenti vellutati e fortemente onirici (*Just Like Honey*, *Cut Dead*, *Sowing Seeds*) e soluzioni dove a prevalere sono la crudezza e l'energia (*The Living End*, *In A Hole*, *Inside Me*). Il tutto edificato su pochi accordi, ritmiche essenziali e canto

evocativamente sussurrato, a delineare un modello cui saranno in tantissimi a rifarsi con maggiore o minore creatività e maggiori o minori fortune commerciali: difficile immaginare quale sarebbe stato il futuro del rock britannico senza questi sfacciati terroristi sonici, che pur essendosi limitati a riciclare materiali preesistenti hanno cambiato il corso della storia. E non solo perchè sulle consistenti vendite del loro epocale 45 giri di debutto un certo Alan McGee gettò le fondamenta di quello che sarebbe diventato l'Impero Creation.

LINTON KWESI JOHNSON

Bass Culture
(Island, 1980)

Caso raro di intellettuale prestato alla musica (viene in mente un altro nero, in America però: Gil Scott-Heron), Linton Kwesi-Johnson milita nelle Pantere Nere britanniche, lavora da contabile, studia sociologia e pubblica poesie (prima sul periodico *Race Today*, quindi in due volumi), che legge in giro facendosi talvolta accompagnare (i Last Poets come ispirazione) da un gruppo di percussionisti. Nel 1978 stringe con Dennis Bovell, collaboratore anche del Pop Group, produttore abilissimo e figura di spicco, con i Matumbi, del reggae locale dei '70, un sodalizio che dura a tutt'oggi. *Dread Beat An' Blood* sistema le cantilenanti rime in patwa (l'inglese spurio delle Indie Occidentali) di Johnson su dilatate scansioni in levare inventando una formula, la dub poetry, che il successivo *Forces Of Victory* perfezionerà

aggiungendo spezie jazz. Ancora meglio *Bass Culture*, denuncia accorata ma anche carica di *humour* delle condizioni di vita degli immigrati porta su un dub di asciutta vigoria e nondimeno eccezionale godibilità. Un disco enorme nella sua semplicità. In una produzione via via sempre più rada, spiccano ancora *Making History*, del 1984, e *Tings An' Times*, del 1991, musicalmente più ricchi ma meno intensi.

ROBERT JOHNSON

The Complete Recordings
(Columbia, 1990)

Robert Johnson è il padre fondatore dell'*epos* del rock'n'roll. Nell'ora e mezza di registrazioni che ci ha lasciato, una trentina di canzoni incise verso la fine del 1936 e la metà del 1937, più o meno consapevolmente ha finito col segnare un nuovo modo di intendere il blues: sofferto, stridulo, sulfureo, brillantemente luciferino e in qualche misura *urbano*, industriale. Niente del genere si era ascoltato prima. Nella sua nuda essenzialità, *Terraplane Blues*, *Sweet Home Chicago*, *Cross Road Blues*, *Come On In My Kitchen*, *Love In Vain* sono veri e propri capolavori di un genere senza tempo, quello del racconto orale di perdizione, amore, tradimento e riscatto legato alle dodici battute e a una voce affilatissima, che non ha perso col tempo un centesimo della sua grande potenza narrativa e sonora.

Di Johnson si sa quel pochissimo che basta per farne una leggenda: apprendistato sconosciuto, consumato nella zona del Delta e morte per avvelenamento da parte di un marito geloso, avvenuta probabilmente nel

1938: avrebbe eccelso grazie a un patto irriferibile col diavolo, consumato in quell'incrocio che si vuole sia lo stesso dove avrebbe trovato la morte Bessie Smith. Il "Re del Delta Blues" ha avuto moltissimi allievi, da Muddy Waters a Elmore James, ma ha soprattutto esercitato un fascino unico fra le schiere dei rocker di ogni tempo: non solo Stones, ma Lynyrd Skynyrd, Eric Clapton, Led Zeppelin, John Mayall, Tom Waits e via discorrendo. Cover dei suoi pezzi si trovano dappertutto. Si tratta di un codice biografico ed estetico, insomma, che continua ad affascinare e che è stato più o meno inconsapevolmente imitato, al di là della sua stessa veridicità. In questa serie di brani, stanno tutte le forze di una musica libera e indisciplinata, che diviene universale affondando le sue radici espressive nelle angosce di sempre che popolano la vita degli uomini: il blues non è più un genere, etnico per giunta: diviene un piccolo inno al *maledettismo* tout court.

RICKIE LEE JONES

Rickie Lee Jones
(Warner Bros, 1979)

Fece in tempo a entrare nella storia giusto un attimo prima del suo debutto sulla scena, Rickie Lee Jones, e non da musicista: come donna e come musa, pigiata contro l'auto di Tom Waits nel retrocopertina di *Blue Valentine*. Quando poi esordì con questo album omonimo incantò, e lo fa ancora oggi. *Chuck E's In Love* era il commosso omaggio a Weiss e a tutta una schiera di poeti di strada in cui da quel momento anche Rickie Lee entrava con diritto. Il suo eloquio ebbro di jazz e di whiskey era quello di un'anima candida e indifesa, figlia di Joni Mitchell e compagna di Tom Waits. Randy Newman, Dr. John, Steve Gadd, Jeff Porcaro e Fred Tackett le cucirono addosso un abito luminoso e indimenticabile. Lei, col basco in testa e il sigaro in bocca, lo indossò con portamento regale, come una veste da sposa.

JON SPENCER BLUES EXPLOSION

Now I Got Worry
(Mute, 1996)

Nato dalle ceneri dei seminali Pussy Galore, il trio newyorkese guidato dal cantante e chitarrista Jon Spencer e composto anche da Judah Bauer (chitarra) e Russel Simins (batteria) ha dato nei ’90 nuova vita al blues grazie soprattutto a un’urgenza espressiva figlia bastarda del punk degli anni d’oro. Una formula sviluppatasi nei primi tre album e, grazie all’inclusione di elementi hip-hop, giunta a compimento con *Orange* (1994) e questo *Now I Got Worry*. Dei due, entrambi eccellenti, si fa preferire al fotofinish il secondo, per una maggiore compattezza di fondo e per la presenza al suo interno di ospiti del calibro di Rufus Thomas e Money Mark. Il successivo *Acme* (1998), segnerà invece una svolta verso atmosfere più sperimentali e al contempo più vicine al rhythm’n’blues, con risultati altrettanto intriganti.

LOUIS JORDAN

The Best Of Louis Jordan
(MCA, 1975)

Dall'inizio degli anni '40 ai primi '50 le classifiche di vendita, tanto quelle relative ai *race records* quanto quelle pop a uso e consumo del pubblico bianco, avevano un solo re. Il suo nome era Louis Jordan, padre del *jumpin' jive* e dello *shuffle*, nonché vero anello di congiunzione tra l'era delle big band e quella del rhythm'n'blues. Insieme ai suoi Tympany Five, il sassofonista dell'Arkansas mise a frutto il solido apprendistato jazz con Chick Webb e Ella Fitzgerald, creando un irresistibile ibrido di humour, swing, ritmo, urla e gioiosa carnalità in grado di far ballare tutti. Neri e bianchi, nelle *juke joints* dei ghetti come nei teatri di Broadway. Questa raccolta, uscita a ridosso della scomparsa di Jordan, è pura gioia di vivere, traboccante da titoli leggendari quali *Caldonia*, *Let The Good Times Roll*, *Saturday Night Fish Fry*, *Five Guys Named Moe*.

JOY DIVISION

Closer

(Factory, 1980)

Fantasmi di Manchester, quelli che ancora adesso, a oltre vent'anni di distanza, popolano i solchi di *Unknown Pleasure* e *Closer*, uniche testimonianze "corpose" - ep e singoli esclusi - in vita di uno dei più grandi complessi generati dal punk, ma arrivati a esprimere un mood totalmente *postumo* e a influire decisivamente sulla wave a venire. I due rockettari - Bernard Albrecht, chitarra e Peter Hook, basso - spinti da una performance dei Sex Pistols a formare essi stessi una band sull'onda di una totale e radicale rifondazione musicale, incontrano l'aspirante poeta Ian Curtis. Il contratto con la Factory, la malattia del cantante (epilessia) sbandierata sulle riviste, la scelta di un nome tragico/ironico (le *joy division* utilizzate nei campi di concentramento nazisti e immortalate in un racconto di Karol Cetinsky) e soprattutto un disco aspramente poetico come *Unknown Pleasures* fanno il resto, regalando all'ensemble una buona dose di popolarità, senza intaccare le sue scelte artistiche.

Closer si intreccia indissolubilmente con la morte "in contemporanea" (18 maggio 1980) di Curtis, suicida per motivi mai chiariti, forse legati al suo sempre più precario stato di salute. Non si tratta però *soltanto* di un disco maledetto, tutt'altro: nelle sue canzoni vivono presenze spettrali, algide, ma pure una energia sotterranea e indecifrabile, che si nasconde fra pattern ritmici e lo scandire fatale dei sintetizzatori. Pezzi come *Twenty Four Hours* o *Isolation* appaiano la voce del leader a quella, solo all'apparenza più sofferta e presente, di Jim Morrison; i tocchi di *Heart And Soul* restano un

modello importante per le evoluzioni techno odierne. L'opera dei Joy Division (poi trasfigurati in New Order) è soprattutto la testimonianza di una sofferenza, adulta, drammatica, che supera le radici espressive originarie. Da *Closer* parte anche una buona parte del senso di decadenza e di fascinazione estrema dell'estetica dark, ancora ben poco intrallazzata con moda e videoclip come accadrà nel pozzo senza fondo di certi anni '80.

JUNE OF 44

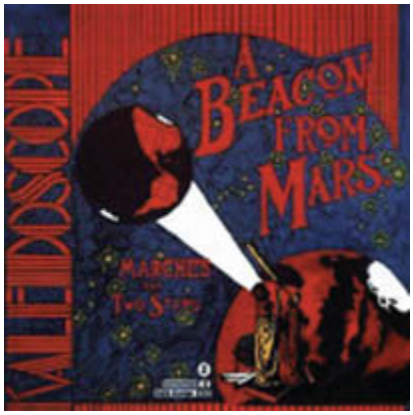
Engine Takes To The Water
(Quarterstick, 1995)

Dei June of 44, vero e proprio supergruppo messo insieme in quel di Louisville da membri di band quali Rodan, Rex e Codeine, colpisce al primo ascolto la straordinaria capacità di sintesi. In grado di coniugare le esperienze seminali degli Slint più ipnotici e tirate più fragorose, vicine al post hardcore dei Fugazi. Come nel caso degli Slint, la musica vive di una tensione vitale tra impulsi destrutturanti e la creazione di architetture tanto complesse quanto funzionali. *Engine Takes To the Water* è il primo, eccellente esempio di quest'attitudine, che prevede chitarre in equilibrio tra dissonanza e melodia psichedelica, una batteria poliritmica e un cantato febbricitante e visionario. Si cammina su equilibri sottili e l'esperienza all'ascolto, a distanza di anni, resta galvanizzante.

KALEIDOSCOPE

A Beacon From Mars
(Epic, 1968)

In tempi in cui non si parlava ancora di *world-music*, c'era già chi in ambito rock la sperimentava con risultati straordinari. Erano i Kaleidoscope, *ensemble* californiano formato dai polistrumentisti Chris Darrow e David Lindley e da personaggi con nomi bizzarri quali Solomon Feldthouse, Templeton Parcely e Fenrus Epp. Più, ma solo dal vivo, una danzatrice del ventre. Con raro eclettismo e acuto *sense of humour* scioglievano nell'acido (lisergico) le tradizioni musicali del medio ed estremo oriente - India, Turchia, Europa dell'Est - con quelle dell'ovest più vicino a loro (country, blues, cajun), traendone nuove e affascinanti combinazioni. Qui c'è il cavallo di battaglia *Taxim* (un motivo popolare turco rivisto in chiave *psych*), ma sappiate che anche il precedente *Side Trips* e il successivo *Incredible Kaleidoscope* sono indispensabili.



PAUL KANTNER

Blows Against The Empire
(RCA, 1970)

È una vera e propria epifania, una uscita allo scoperto in prima persona per chi stava accortamente alla regia della farfalla psichedelica Jefferson Airplane. Come altri lavori solisti a cavallo di '60 e '70 (cfr. *If I Could Only Remember My Name* di David Crosby), il binomio di Paul Kantner e della Jefferson Starship è una festa rock californiana, una foto ricordo che abbraccia science-fiction, umanesimo musicale e *joie de vivre*. Dentro a

canzoni diventate quasi piccoli inni ci sono i Quicksilver, i Grateful Dead, CS&N e c'è soprattutto una scelta di arrangiamenti e melodie non facilissime ma nello stesso tempo sufficientemente contagiose. Un vero e proprio concept sul futuro migliore dell'umanità su un altro pianeta, un soffio di speranza per diradare le nuvole di un domani oscuro e incombente.

SALIF KEITA

Soro

(Island 1987)

Origini nobili e aspetto invero inconsueto (nero ma albino), Salif Keita nel natìo Mali è una stella da diversi anni ormai quando si ritira a Parigi. È stato nella Rail Band con un'altra star in divenire, il guineiano Mory Kanté, ed è poi passato, suscitando scalpore, ai rivali Ambassadeurs. Popolarissimi, questi ultimi hanno contribuito in maniera decisiva alla modernizzazione della musica maliana inserendo nel tradizionale repertorio mande elementi senegalesi, francesi, cubani. Soul e rock accentuano una presenza già tangibile in seguito a un soggiorno negli Stati Uniti nel 1980. Due anni dopo Keita si mette in proprio. *Soro* sintetizza le esperienze precededenti con ispirazione esuberante come non mai e si qualifica da subito come un classico del pop non solo africano ma mondiale.

KHALED

Khaled
(Barclay, 1992)

È mille cose insieme, il raï. Innanzitutto uno straordinario portavoce generazionale, ché nei testi (semplici ma incisivi e densi di pathos, come è proprio del blues e del soul) si riconoscono le moltitudini dei giovani algerini, quelli che ancora vivono in patria e ancora più quelli che hanno dovuto abbandonarla per sfuggire alla povertà prima e alla guerra civile poi. Come il punk è urlo di rivolta e presa di coscienza. Come il reggae è cronaca popolare, da piazza del mercato. Come l'hip hop è arte di strada praticabile da chiunque ne percepisca il feeling. Come il jazz dà spazio all'improvvisazione. Come il pop migliore sa essere epidermico senza scadere nella banalità. Ed è musica dalla fisicità travolgente, come il funky. Per carisma e qualità delle canzoni Khaled - un po' Sam Cooke e un po' James Brown, con i bordelli di Orano a sostituire Harlem; un po' tanto Bob Marley per l'ecumenismo del messaggio - ne è il migliore esponente. Abbiamo scelto a rappresentarlo il primo album in cui fece cadere il suffisso "Cheb" ("giovane") e optò decisamente per il mercato internazionale, con il più riuscito tentativo di fusione fra melodie magrebine, funky, jazz e pop occidentale che si fosse fino ad allora ascoltato.

B.B. KING

The Best Of - Volume One
(Ace, 1986)

In una discografia che rasenta - fra album in studio, dal vivo e partecipazioni - il centinaio di titoli, è inevitabile che si finisca per eleggere una raccolta ad articolo più significativo. Fra le tante disponibili, nel caso non ve la sentiste di puntare dritti sul lussuoso box quadruplo *King Of The Blues 1949-1991*, il nostro consiglio è di mettervi in casa questo sensazionale *Best Of*. Non ci sono, naturalmente, tutte le canzoni più famose di B.B. ma ce n'è una selezione bastante a ben delineare uno stile tondo ed ecumenico, rilassato e gigione, con sfumature jazz, soul e pop e che nel blues evidenzia, accanto al tradizionale porgersi dolente, un'inesausta gioia di vivere. Più vicino ormai agli ottanta che ai settanta, B.B. King continua a diffondere il verbo del blues presso chi vuole intendere. Perdonabilissimo che l'eloquio non sia più convincente come un tempo.

B.B. KING

Live At The Regal

(ABC, 1965)

Mettete una sera del 1964 a Chicago, con uno dei migliori chitarristi blues in circolazione, in quel momento al top della freschezza e ancora immune dai manierismi *showbusiness* che ne contraddistingueranno la vecchiaia, e un pubblico quasi interamente di colore (prima che anche il blues diventasse il prototipo della musica nera ascoltata solo da bianchi) che urla, canta, balla in un fantastico ping-pong emotivo con l'uomo sul palco. Immaginate che qualcuno registri la *performance*, e che ne venga tratto un disco. Quel disco esiste. Si chiama *Live At The Regal* ed è considerato uno dei più bei *live* non solo della carriera del suo autore B.B. King ma della storia del blues tutta. Classici come *Everyday I Have The Blues*, *How Blue Can You Get*, *Sweet Little Angel*, *You Upset Me Baby* trovano qui le loro versioni definitive, cristallizzate in uno stile fatto di swing e pause malinconiche, pianto e gioia, ritmo ed essenzialità. "*Uno non suona una nota solo perché l'ha trovata. La suona perché ha un senso. Per me, ogni nota ha un senso*". Una lezione che hanno seguito in pochi, una ricetta che nessuno ha saputo interpretare con lo stesso rigore e la stessa passione.

KING CRIMSON

In The Court Of The Crimson King
(Island, 1969)

Probabilmente il solo album "progressive" in grado di entusiasmare anche i detrattori più feroci del genere, e capitolo di spicco di una discografia mediamente buona, *In The Court Of The Crimson King* segna l'esordio dei King Crimson, creatura del geniale chitarrista inglese Robert Fripp. Con lui, in questa prima di molte incarnazioni, Ian McDonald ai sassofoni e alle tastiere, Michael Giles alla batteria e il paroliere Peter Sinfield, oltre a Greg Lake (basso e voce), che di lì a poco si unirà in trio con Keith Emerson e Carl Palmer. Cinque le tracce, tutte a loro modo capolavori: a partire da *21st Century Schizoid Man*, abrasiva come il nascituro hard rock e scossa da dissonanze e repentini cambi di tempo, proseguendo, in un meraviglioso gioco di contrasti, con la delicatezza quasi eterea di *I Talk To The Wind* e la vibrante epicità di *Epitaph* (in cui a farla da protagonista è il mellotron), per arrivare al bizzarro minimalismo di *Moonchild* e ai crescendo pseudo-orchestrale di *The Court Of The Crimson King*. In sostanza, un matrimonio perfetto di pop e rock con classica e jazz, in cui la ricchezza degli arrangiamenti e il virtuosismo dei musicisti non sono mai fini a se stessi, risultando anzi (quasi) sempre indispensabili al delicato equilibrio globale.

KINKS

Face To Face
(Pye, 1966)

Squisiti come i Beatles, selvaggi come i Rolling Stones, irruenti come gli Animals, creativi come gli Who: i Kinks sono nella storia del beat inglese per essere stati tutto, ma mai tutto fino in fondo. Depositari dello spirito di *Louie Louie*, più modo di vivere e pensare che semplice canzone, i fratelli Davies (Ray e Dave, ma soprattutto Ray) avevano straordinarie doti di lettura del mondo in cui vissero gli anni giovanili e che non si trattennero dal dileggiare. Sapevano come girare un coltello nella piaga senza perdere il sorriso. Questo disco è il ponte tra il beat svelto e tumultuoso dei primi giorni (quelli degli hit storici *You Really Got Me* e *All Day And All Of The Night*, veri esemplari di punk ante-litteram) e le ambizioni *concept* che sfoceranno negli abbozzi di rock-opera e nell'amaro capolavoro di *Lola Vs. Powerman*. Il ghigno ironico di Ray Davies, che nessuno saprà replicare con tanta feroce intelligenza, è il centro di *Sunny Afternoon*, *Party Line*, *Dandy* e *Session Man*, canzoni sardoniche di cui il pop inglese va fiero ancora oggi, mostrandole ai suoi rampolli come si mostrano ai nipotini le grandi gesta dei nonni eroici, i pionieri canzonatori delle convenzioni della buona società.

KINKS

One For The Road
(Arista, 1980)

Un doppio album che riprende in buon parte le prerogative più classiche e dure della tradizione Kinks, a partire da una arroventata *You Really Got Me*

per chiudersi su una *David Watts* che fa tanta malinconia. I fratelli Davies hanno chiuso due decenni per certi versi complementari: dallo humour *british style* di capolavori come *Something Else By The Kinks* al taglio punk degli ultimi mesi, senza comunque rinunciare, negli alti e bassi, a una qualità nel songwriting davvero superiore. *One For The Road* riprende questi pezzi di storia con una verve che è rock'n'roll allo stato puro, appena arrangiato ma sostenuto con un sussiego che non si spegnerà del tutto nemmeno nei due decenni successivi, pur in mezzo a difficoltà commerciali e comprensibili stanchezze.

KORN

Life Is Peachy
(Epic, 1996)

Se l'omonimo esordio del 1994 era stato incontestabile garanzia della vitalità creativa di una scena - quella etichettata come *crossover* - fiorita

soprattutto in California sulla scia delle originarie, felici intuizioni di Red Hot Chili Peppers e Rage Against The Machine, *Life Is Peachy* ne incarnò il momento forse più significativo: quello, cioè, in cui il suono dei capiscuola Korn aveva raggiunto la piena maturità ma non era stato ancora toccato - e, quindi, "sporcato" - dall'enorme successo commerciale di cui beneficeranno non solo lo stesso quintetto del carismatico cantante Jonathan Davis ma anche parecchi di quelli - Limp Bizkit in primis - che ne seguiranno in qualche modo le orme. Torrida fusione di metal e rap, immersa in cupe atmosfere di scuola tra il post-punk e l'*industrial* sulle quali si innestano liriche tutt'altro che accomodanti verso la società, *Life Is Peachy* è una delle colonne sonore più credibili ed efficaci al clima apocalittico della Los Angeles di fine millennio: un soundtrack ruvido e lancinante ma all'occorrenza capace di aprirsi in suggestive trame melodiche, che troverà in *A.D.I.D.A.S. (All Day I Dream About Sex)* e *No Place To Hide* i primi hit.

KRAFTWERK

Trans-Europe Express
(EMI, 1977)

Non facile scegliere nel catalogo, pure esiguo, del gruppo vittima del più prolungato *blocco dello scrittore* che si ricordi (da quindici anni aspettiamo un disco nuovo e probabilmente non lo ascolteremo mai) l'articolo più rappresentativo. Fra i nove titoli pubblicati nell'arco di tre lustri abbiamo alla fine scartato quello indicato dai più come il migliore, vale a dire *Autobahn* (1974), e dopo un ballottaggio con il successivo *The Men Machine* (1978; in apertura una delle più memorabili canzoni di ogni epoca

e in ogni stile, *The Model*) abbiamo optato per *Trans-Europe Express*. Questione di maggiore rilevanza, non di superiore bellezza: importantissimo *Autobahn* per il suo fare pop il minimalismo di Steve Reich, Philip Glass, La Monte Young, ma ancora di più - al punto di essere l'album in prospettiva più influente di un anno generoso come pochi altri di sommovimenti epocali e capolavori - *Trans-Europe Express*. Gira la testa a dar di conto di quanto ha contribuito nel tempo a plasmare: la new wave come il techno-pop, l'electro come il primo hip hop e poi house e techno. Musica quest'ultima che il sentire comune ritiene "bianca" quando i suoi padri fondatori erano tutti di colore. Però figli dei Kraftwerk, che risultano così essere i soli bianchi ad avere influenzato dei neri che a loro volta hanno influenzato altri bianchi: che è la ragione per la quale la musica di Ralf Hütter e Florian Schneider è omnipervasiva come non mai (si ascoltino i Daft Punk piuttosto che i Chemical Brothers) a tanti anni da quando scioccò e ammaliò (si parla di dischi vendutissimi) il mondo. Allora importa persino poco che il brano omonimo sia il più plausibile incrocio di sempre fra pop e musica concreta e che il resto del programma sia di non meno stupefacente, algida seduzione. Musica di macchine dal cuore caldissimo. Quel che conta è che il duo (gli altri sono sempre stati gregari) di Düsseldorf ha aperto (auto)strade sulle quali nessuno, prima, si era avventurato.

KYUSS

Blues For The Red Sun
(Dali/Elektra, 1992)

Figlio dell'hard rock più cupo e ossessivo e dello psycho-blues più acido e convulso, il cosiddetto *stoner* è stato partorito all'inizio dei '90 nel torrido deserto californiano con una congrega di Hell's Angels a fare da levatrici. L'onore e l'onere di battezzarlo toccò invece ai Kyuss del cantante John Garcia e del chitarrista Josh Homme, che con questo secondo album portarono al pieno sviluppo quanto appena un anno prima avevano più timidamente dichiarato con *Wretch*: *Blues For The Red Sun* fece così da detonatore a un movimento underground di dimensioni nient'affatto esigue, che pur presentando caratteristiche di sapore passatista metterà in luce interessanti opportunità evolutive sempre fondate sulle contaminazioni tra

generi. Pur raccogliendo crescenti consensi negli anni a seguire lo stoner rimarrà un fenomeno “di nicchia”, e ciò servirà a conservarne la purezza; una purezza che non sarà tradita dalle due principali formazioni nate dal prematuro scioglimento del gruppo, avvenuto nel 1995 dopo altri due lavori di notevole caratura quali *Welcome To Sky Valley* e *...And The Circus Leave Town*: ma né gli Unida di Garcia e né i più noti Queens Of The Stone Age di Homme sapranno (o vorranno) rivoluzionare il canovaccio messo in scena dai Kyuss, limitandosi a perfezionarne alcuni aspetti.

MARK LANEGAN

I’ll Take Care Of You
(Sub Pop, 1999)

È l’astrazione che conta. È la capacità divinatoria della parola detta. È la traduzione in canto di un portato emozionale oltre la forma, oltre i generi. Così, e solo così, si diventa immortali. L’album di cover di Mark Lanegan è un disco assoluto, come dire: di prima mano. Benché sia fatto di materia formalmente plasmata da altri venuti prima, Lanegan ara un campo immacolato e strappa le radici dal suolo. Le tiene tra le mani, le modella e le canta dal di dentro, ci affonda i denti e le abbraccia strette fino a sentirne l’anima remota. Che *I’ll Take Care Of You* sia un disco di cover è del tutto accidentale. Se la canzone è di tutti già nel momento in cui viene scritta, queste undici vanno a tutti survoltate da un’autenticità rinnovata. È così che si superano i cliché e si entra in una zona protetta dove succedono solo cose eccezionali. Ne aveva fatte di cose buone, Lanegan, sia da solo che con gli

Screaming Trees, ma mai era sceso così a fondo dentro il cuore caldo della canzone americana, della sua essenza e della sua propria ragione d'esistere, stabilendo in più che Jeffrey Lee Pierce e Buck Owens sono autori classici almeno quanto Tim Hardin e Fred Neil e Booker T. Jones. E diventando lui stesso un classico compiuto.

K.D. LANG

Ingénue
(Sire, 1992)

Peculiare bellezza androgina in grado di esercitare i propri non indifferenti poteri di seduzione su entrambi i sessi, la canadese k.d. lang (anticonformista sin dalla vezzosa scelta di esigere che il suo nome sia scritto tutto in minuscole) a cavallo fra '80 e '90 mette a soqquadro il reazionario mondo del country con spartiti che esulano dall'ortodossia nashvilliana e ancora di più con il suo dichiarato lesbismo. È un ambiente che presto le è troppo piccolo. Le si confanno di più le classifiche generaliste, che la acclamano, e il sognante, lussurioso pop saporoso di jazz e di rock'n'roll ancor più che di country (non fosse riduttivo la si direbbe una versione femminile di Chris Isaak) del formidabile *Ingénue*. Vi sfilano dieci ballate che avvincono senza fine con melodie alate e sensuale afflato.

LA'S

The La's
(Go! Discs, 1990)

Il disco che più di ogni altro sta alla base del fenomeno brit-pop, e a cui i maggiori gruppi inglesi degli anni '90, Oasis in testa, per loro stessa ammissione devono moltissimo. I La's erano un quartetto, ma tutta la loro musica ruotava attorno al genio e alla sregolatezza del cantante e chitarrista Lee Mavers, tanto talentuoso nel comporre melodie accattivanti e senza tempo (*Timeless Melody*, come recita il titolo di uno dei loro brani) quanto psicologicamente fragile e perfezionista sino al parossismo. Proprio questa chimera della *forma ideale* da dare alle sue composizioni fece sì che la casa discografica, stanca dei continui rinvii, desse alle stampe l'album realizzato insieme al produttore Steve Lillywhite ma considerato dalla band non finito. Un colpo durissimo per Mavers che, da allora, ha fatto perdere ogni traccia di sé, forse ancora alla spasmodica ricerca del vestito migliore da dare a queste dodici tracce, impregnate tanto del lirismo degli Smiths quanto di una sensibilità pop che rimanda direttamente agli anni '60. Dalla scaletta si eleva quella *There She Goes* che, grazie a una recente rilettura, tutti dovrebbero conoscere.

LAST POETS

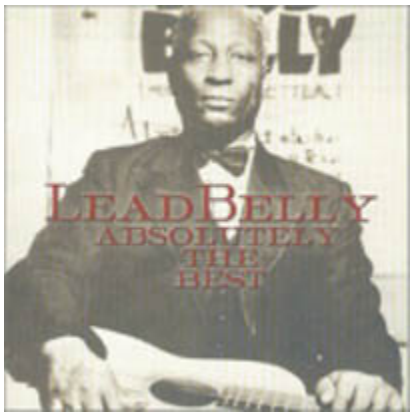
The Last Poets
(Douglas, 1970)

Non fosse stato assassinato tre anni prima, Malcolm X il 19 maggio 1968 compirebbe quarantatre anni. Si riunisce in un parco newyorkese per ricordarlo una varia congrega di jazzisti, attori, pittori, poeti. Fra questi ultimi Abiodun Oyewole, a fine serata raggiunto sul palco da altri rimatori e dal percussionista Nilaja. La performance piace e i due insistono. Li raggiungono stabilmente Omar Ben Hassem e Alafia Pudim e il quartetto attira l'attenzione di Alan Douglas che gli fa subito incidere un album, spaventandosi poi però per il contenuto sovversivo e tenendolo a lungo in un cassetto. Uscito in sordina e censurato da tutte le radio, comprese quelle nere, il disco venderà un milione di copie grazie al passaparola e a un'espressività mozzafiato che dalla povertà di mezzi, tre voci e un tamburo, ricava la sua forza. È il primo 33 giri rap della storia e il progenitore di tutto l'hip hop politicizzato.

LEADBELLY

Absolutely The Best
(Fuel/Universal, 2000)

A oltre cinquant'anni dalla morte Huddie Ledbetter, in arte Leadbelly, seguita a godere di una fama vasta e diffusa, sorprendente per un uomo che in vita fu patrimonio della borghesia bianca di sinistra e viceversa assai poco conosciuto presso il pubblico di colore. Sarà che a sei mesi dalla scomparsa *Goodnight Irene* diveniva insieme un successo da due milioni di copie e un classico della canzone americana. Sarà che nel 1988 una folla di stelle si riuniva per celebrare lui e Woody Guthrie nell'eccelso *Folkways: A Vision Shared*. Sarà che nel 1994 Kurt Cobain affidava il suo addio al mondo, nell'*Unplugged* dei Nirvana, a una versione di pressoché insopportabile pregnanza di *Where Did You Sleep Last Night*. Fatto è che Leadbelly resta uno dei bluesmen (sebbene il suo canone non sia del tutto ascrivibile in tale ambito, comprendendo anche country e folk nel senso più lato possibile) più universalmente noti. Merito di un gusto affabulatorio degno di un romanziere e di una vita degna di un romanzo, con una condanna nel 1917 a trent'anni di carcere per omicidio. Ne scontava otto e usciva in forza di una domanda di grazia al locale governatore esposta in forma di canzone. Trucco che, incredibilmente, gli riusciva una seconda volta nel 1934.



LED ZEPPELIN

Led Zeppelin
(Atlantic, 1969)

È l'inizio del 1969 quando compare l'album omonimo dei Led Zeppelin. Jimmy Page riemerge come una fenice dalle ceneri degli Yardbirds e, reduce da annate di frequentazione della scena musicale - nel lustro precedente a questo disco la sua presenza come session-man ha toccato punte difficilmente raggiunte da un altro essere umano -, con una formazione (Plant/Jones/Bonham) sapientemente guidata da Pete Grant soffia vita in questo progetto. Trenta sole ore di studio di registrazione che comprimono nell'arco di nove composizioni tutto quello che verrà dopo, secondo le sue stesse parole. Un esordio che lascia alle spalle l'età dell'innocenza e facili sentimentalismi, sia in senso strettamente melodico-strumentale, che nel taglio delle liriche. Il vecchio blues, la ballata acustica, la psichedelia, l'incisività elettrica e il rumorismo vero e proprio, sono qui sapientemente caricati e fatti esplodere con precisione. L'assenza totale della comunicazione, lo scontro quasi epico tra sessi, il sognare malinconico che è presagio di futuri terremoti sono componenti che serviranno agli Zeppelin a far diventare il dirigibile uno dei primi aerei privati in rock della storia, precursore di tendenze e movimenti futuri.

LED ZEPPELIN

IV

(Atlantic, 1971)

Il quarto album di un fenomeno senza più alcun limite, se non quelli che si può creare da solo. Eredi dell'epopea Yardbirds nei '60, orchestrati da un genio della elettrica come Jimmy Page (uno che potete trovare a far da sessionman con riff celebri su canzoni insospettabili: *You Really Got Me* dei Kinks, *My Generation* degli Who, *Hurdy Gurdy Man* di Donovan e chissà quante altre...), esaltati dalla voce lancinante di Robert Plant, dall'estro armonico di John Paul Jones, dalla batteria monumentale di John Bonham, i Led Zeppelin arrivano al cosiddetto *IV* - in realtà è senza titolo - con una storia come minimo esaltante alle spalle. Il blues degli esordi è diventato hard rock e pure qualcosa di più, la nomea di migliore live band è ampiamente comprovata dai fatti: con *III* la poesia folk si insinua fra le pieghe di un suono trascinante. Il disco successivo chiude un ciclo, quello della leggenda vera e propria, per Page & compagni: la band nasconde il suo nome dietro una casa in rovina e regala dei veri e propri standard per l'heavy rock a venire, senza dimenticare di omaggiare la propria indole blues e quella delle tradizioni britanniche. Ci sono ballate stranianti e medievali come *The Battle Of Evermore*, arricchita dalla presenza di Sandy Denny dei Fairport Convention, c'è il soliloquio di Plant in *Going To California*, la monolitica *Rock And Roll*, eloquente fin dal titolo, una invocazione traditional e apocalittica come *When The Levee Breaks*. Soprattutto, c'è *Stairway To Heaven*:struggente, ipnotica, luciferina per

alcuni (chi riteneva che fra i solchi fossero nascosti invocazioni a Satana, da suonarsi "al contrario"), sicuramente dalla progressione emotiva inarrestabile, fino alle urla finali, mescolate a un assolo che ha fatto indiscutibilmente storia.

Le grandi vendite dell'album furono senz'altro dovute alla presenza di quest'ultimo pezzo, avvedutamente mai pubblicato come singolo, ma il peso di tutto il resto si sarebbe sentito risuonare per molti anni, probabilmente decenni, al di là della doverosa tabula rasa operata da Sex Pistols e colleghi.

LEFTFIELD

Leftism
(Hard Hands, 1995)

Un crogiuolo di elementi modernisti, messi a fianco della cara vecchia estetica punk, per un album che corona i primi cinque anni di attività del duo londinese formato da Neil Barnes e Paul Daley (il primo, un ex-insegnante di Inglese e membro degli Elephant Stampede; il secondo arriva dal gruppo house A Man Called Adam). *Leftism* è un fertilizzante sonoro formidabile e "alternativo", che sposa una pulsante techno-trance con il drum'n'bass, un lavoro ossessivo sui nastri e un'ambient fluttuante, ben servito da diversi interventi vocali (Toni Halliday, Lemm Sissay...). Sonorità in perenne movimento, sicuramente uno degli esempi più fulgidi di manipolazioni creative del decennio. Campioni & synth non banali, un'espansione a tutto campo dell'arte del DJ, quando ha il cuore da vero rocker.

JOHN LENNON

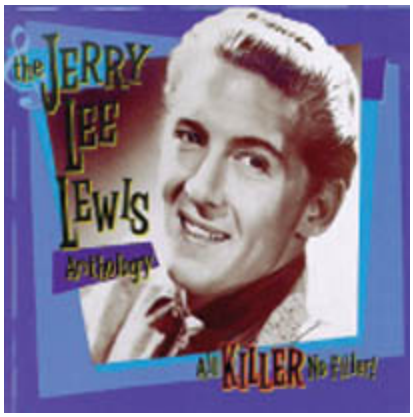
Imagine
(Apple, 1971)

John Lennon si riappropria di se stesso definitivamente, come aveva già cominciato a fare l'anno prima con *Plastic Ono Band*. Finita la favola-incubo chiamata Beatles, in *Imagine* ha la meglio la poesia intima e nello stesso tempo universale di pezzi come *Jealous Guy* e *Gimme Some Truth* rispetto ad alcuni momenti un poco rancorosi. È soprattutto, però, l'album di *Imagine*, nominata da famigerati sondaggi canzone del secolo: un inno morale laico che nella sua semplicità parla al cuore di ogni essere umano, senza nessuna pretesa dottrinale. Basterebbe essa sola per includere il disco in questa lista. Al di là delle contraddizioni biografiche dell'uomo, il rigore dell'artista Lennon emerge come un gigante, di fronte al romanticismo rose e fiori dell'ex-sodale McCartney.

JERRY LEE LEWIS

The Jerry Lee Lewis Anthology
(Rhino, 1993)

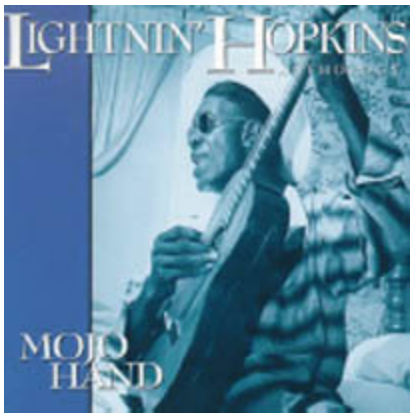
Capelli e abbigliamento da dandy, venuto su nel profondo Sud della Louisiana, Jerry Lee Lewis andò a bussare alla porta della Sun in una Memphis che già bruciava e che lui avrebbe messo ulteriormente a ferro e fuoco, agitandosi sul pianoforte come un animale selvatico: da lì, continuando a suonare anche a rovescio, urlò al mondo "io sono il più grande!". Quando il teatro cedeva sotto i colpi di *Great Balls Of Fire*, con quei gorgheggi di un'impudicizia sublime, *Whole Lotta Shakin' Going On*, che spalmava le viscere sulla coda dello strumento per calpestarle a tempo di boogie, e *High School Confidential*, con quella furia iconoclasta, allora c'era da dargli ragione. Ma la vicenda artistica di Jerry Lee Lewis non sarebbe la stessa se non ci fosse stata anche la sua vita, a farne una vera leggenda. A ventun anni aveva già due matrimoni alle spalle e non sapeva (o forse sì) che il terzo gli avrebbe riservato un posto in prima fila all'inferno, sbarrandogli tutte le porte degli ambienti più raccomandabili. The Killer prese la sua cuginetta di tredici anni e scappò lungo il Mississippi in cerca di amore e gloria. Quella specie di incesto di secondo grado che sfiorava la pedofilia ne fece un eroe negativo, di quelli necessari per attivare ogni rivoluzione di costume. Il potere sovversivo del rock'n'roll sgorgava dal pianoforte violentato di Jerry Lee Lewis, che martellava i tasti bianchi e neri con pazzesche successioni di note suonate in apnea e con un furore che non sarebbe piaciuto agli esteti e ai reazionari. Quando s'alzavano le maglie della repressione perbenista lanciandogli contro gli strali dei predicatori del Verbo, il Killer saltava su una Dodge rosa e cambiava aria, finché un totale boicottaggio messo in atto da inglesi e americani non gli impedì di proseguire la sua lotta personale contro le convenzioni del tempo. Strafottente, narciso ed egocentrico fino al parossismo, il Jerry Lee Lewis dei Cinquanta è una delle buone ragioni per ritenere che il rock'n'roll sia stato una manna dal cielo.



LIGHTNIN' HOPKINS

Mojo Hand
(Rhino, 1993)

78 e 45 giri a centinaia, decine di lp: imponente la discografia di Sam "Lightnin'" Hopkins e non solo per straripante urgenza creativa. Fatto è che il buon uomo era uso cedere per contanti le canzoni che scriveva (pensate alla fortuna persa in diritti d'autore e fate caso alle sue tante incisioni firmate Bill Quinn: tutte autografe in realtà) e si trovò dunque per tutta la vita costretto a registrare senza posa. Ancora più straordinario è che sia riuscito sempre a mantenersi come minimo a galla in tale alluvionale produzione rappresentata al meglio in questo doppio cd Rhino, organizzato più o meno cronologicamente e disteso su un ampio arco temporale che va dalle prime incisioni per la Alladin del novembre 1946 a un album pubblicato per la Sonet nel '74, a otto anni dalla morte che lo colse settantenne. Stupendamente paradigmatico di uno stile - inizialmente blues elettrico caratterizzato dal timbro acre della chitarra e da peculiari accenti boogie anticipatori del rock'n'roll - che restò inconfondibile pure quando, a cavallo fra '50 e '60, la "riscoperta" da parte degli etnomusicologi Mack McCormick e Samuel Charters lo indusse a esprimersi in prevalenza con un suono più scarno e acustico, graditissimo nel circuito del folk revival.



LITTLE FEAT

Sailin' Shoes
(Warner Bros, 1973)

Che gran band sono stati i Little Feat. Fecero musica *sfuggente*: si potrebbero definire un gruppo southern, se non fosse che il loro boogie era troppo intelligente e per nulla nerboruto per stare dentro al genere; allora rock, certo, ma gli slanci funk e le virate folk e l'afflato gospel ne facevano qualcosa di più e di diverso. In *Sailin' Shoes*, secondo album di una carriera irrisolta, la sezione ritmica di Richie Hayward e Roy Estrada fa meraviglie di contrappunti e tempi dispari, mentre le tastiere creative di Bill Payne tessono strutture complesse e ardite. Ma sono la voce, la slide e l'anima di Lowell George il sangue caldo del disco: basterebbero le sole *Willin'* e *Trouble* a scrivere il nome dei Little Feat nella *rock'n'roll hall of fame*. George se ne andò per sempre nel 1979, a trentaquattro anni, dopo uno splendido esordio solista. Una perdita gigantesca.

LITTLE FEAT

Waiting For Columbus
(Warner Bros, 1978)

Straordinari nelle prove di studio, i Little Feat si giocano con altri due o tre nomi la palma di miglior gruppo live di sempre. Il loro modo di stare su un palco, di consumare la pratica dello show, di lasciarsene assorbire completamente, sorpassa il concetto puro e semplice di tour a supporto di un album. Nella loro incarnazione più riuscita - in sestetto, dal 1973 al 1978 - sapevano tramutare il concerto in un happening totalizzante, in cui tutti i sensi venivano esaltati in un'esperienza avvolgente e ricchissima di poesia, ironia, calore fisico, bellezza visiva e grande musica, di un genere che non esiste se non nel momento esatto in cui viene forgiato frullando mille frammenti di altre musiche. La voce appassionata e la slide sanguinante di Lowell George, il piano colto di Bill Payne, la chitarra creativa di Paul Barrere, i tempi dispari di Richie Hayward, il basso contrappuntato di Kenny Gradney, le congas tribali di Sam Clayton e la strepitosa sezione fiati dei Tower Of Power assicuravano un notevole tasso tecnico survoltato da una splendida fantasia creativa, scevra peraltro da supponenze e tentazioni onanistiche. Quando la band partì per il tour da cui sarebbe stato tratto *Waiting For Columbus* aveva ormai raggiunto un amalgama perfetto e la piena maturità espressiva. Il live mise fine ai veri Little Feat: George, infatti, si scostò dal gruppo per fare un disco *solo* e per morire presto. Perciò *Waiting For Columbus* è, oltre che uno dei migliori live della storia, un commovente epitaffio con copertina apribile, la testa di pomodoro sexy disegnata da Neon Park e la foto del cartello appeso sulla porta di un negozio (presumibilmente del Sud) che recita "vietato l'ingresso a chi indossa giacche da motociclista". I fuorilegge Little Feat battevano la strada ormai da dieci anni e avevano accumulato un repertorio considerevole. Buono il primo dei due album che compongono questo live, ma del tutto definitivo il secondo. La quarta facciata, in particolare, sarebbe bastata da sola a vincere il paradiso: *Willin'*, *Don't Bogart That Joint*, *A Apolitical Blues*, *Sailin' Shoes* e *Feats Don't Fail Me Now*, sparate in successione mozzafiato, sono l'essenza del meticciato del rock, dove tutti si riconoscono, creoli e neri, redneck e biker, montanari e topi di città.

LITTLE RICHARD

His Greatest Recordings
(Ace, 1990)

Certamente il personaggio più appariscente e contraddittorio della prima stagione del rock'n'roll, Little Richard (nato Richard Penniman) ingloba tutti gli elementi della nuova musica dei '50 e tutto il suo contrario. Se Elvis e Buddy Holly erano tutto sommato vendibili alle famiglie, Richard, con Jerry Lee Lewis, rappresentava un pericoloso oltraggio alle buone maniere. Il successo raggiunto alla Specialty, dopo un apprendistato nei cori gospel delle chiese del Sud, portava i titoli di *Tutti Frutti*, *Long Tall Sally*, *Lucille* e *Good Golly Miss Molly*, pezzi epocali in cui convivevano un tormentato senso religioso e l'ardore selvaggio del pianismo boogie. Tra il 1955 e il 1957 Little Richard fece detonare la sua vocalità isterica corredata da una carica sessuale ambigua (*glamour* ante-litteram, in un certo senso) e da un'incontrollabile violenza interpretativa. Quella specie di pagliaccio che starnazzava come un ossesso *A wop bop a loom a bop a lop bam boom* avrebbe poi dato il via alla fine della prima rivoluzione del rock'n'roll, scegliendo di chiudersi in seminario per assecondare la sua vocazione da predicatore. Come il diavolo e l'acqua santa, Little Richard impersona il dualismo degli opposti di cui è fatto il rock'n'roll.

LIVING COLOUR

Time's Up
(Epic, 1990)

Originari di New York, i Living Colour sono stati il primo gruppo di colore di area hard/heavy a raggiungere un certo successo. Formatisi nel 1985, esordiscono, grazie ai buoni auspici di Mick Jagger, con *Vivid* (1988), album caratterizzato da un'originale fusione di elementi appartenenti non solo al metal, ma anche a soul, jazz e hip hop, tenuti insieme dalla funambolica tecnica del chitarrista Vernon Reid e da testi dai forti contenuti sociali. Una formula replicata due anni più tardi da *Time's Up*, meno accessibile del suo predecessore ma senz'altro più centrato: brani come *Type*, *Pride*, *Solace Of You* o *Love Rears Its Ugly Head* sono efficaci fotografie musicali e culturali del loro tempo, senza tuttavia che oggi suonino datati. Nel 1993 l'ultima fatica della band, *Stain*, poi ognuno per la sua strada, almeno fino alla recentissima reunion.

LOS LOBOS

How Will The Wolf Survive?
(Slash, 1984)

Non il capitolo migliore della discografia dei Lobos (la palma spetta a *Kiko*, del 1992), ma di sicuro il più *divertente*, *How Will The Wolf Survive?* svolse il compito di rivelare la cricca di David Hidalgo al di fuori dei confini del *barrio*, quartiere di Los Angeles dove s'incrociano i latinismi chicani della cultura norteña e il rock'n'roll americano. Brillantemente prodotto da T-Bone Burnett, il disco è infiammato dal tex-mex di *Evangeline* e *The Breakdown*, mentre la luce della luna picchia sul cuore romantico della title-track e di *A Matter Of Time*. La modernità è assicurata da una robusta strumentazione elettrica, la tradizione rivive nell'utilizzo di bajo sexto, accordion, quinto e mandolino. Il risultato è una festa scoppiettante, di quelle a cui almeno una volta nella vita si dovrebbe voler partecipare.

LOVE

Forever Changes
(Elektra, 1967)

Etichetta, anno, sala di incisione e sound-engineer (Bruce Botnick) sono gli stessi del debutto dei conterranei Doors, ma diversissimi sono lo stile e il background: non rock d'assalto venato di pop e blues ma psycho-folk a metà tra l'acido e l'evocativo, e non la carica di una band bramosa di conquistare il mondo ma il disagio di cinque ragazzi in piena crisi da droghe e ambizioni

più o meno frustrate. Nessuno si sarebbe mai aspettato un capolavoro, eppure capolavoro fu: chitarre distorte e arpeggi *jingle-jangle*, ritmiche ruvide e straordinari arrangiamenti di archi e fiati, una voce che dall'Inferno punta al Paradiso. Soprattutto, *atmosfere* e canzoni memorabili, a definire meravigliosamente una psichedelia che affonda le sue radici nella tradizione americana ma che rivela sorprendenti sintonie con quanto nello stesso periodo si sviluppava nel circuito (non solo) underground britannico.

Spoglio e ornato assieme, il terzo album dei Love è un ardito susseguirsi di incanti melodico-abrasivi, di equilibri quasi *impossibili*, di preziosi intarsi orchestrali sul corpo del rock fantasioso, onirico e avvolgente concepito dal chitarrista e cantante di colore Arthur Lee, che solo in due circostanze - *Alone Again Or* e *Old Man*: non si registrano però cadute di tono o tensione emotiva - lascia scrittura e microfono nelle mani del biondissimo Bryan MacLean. Impossibile cercare di descrivere a parole il progressivo crescendo dell'incalzante *A House Is Not A Motel*, le obliquità mesmeriche di *The Daily Planet*, *Live And Let Live* e *Bummer In The Summer*, l'inarrivabile grazia di *Andmoreagain* e i mille altri prodigi di questi quaranta minuti di folk elettroacustico malinconico e nel contempo solare, generati miracolosamente da un'alchimia *casuale* che in migliaia hanno poi cercato senza fortuna (o con fortuna parziale) di replicare. Migliaia con l'esclusione di questi Love, che di lì a poco si sono sciolti cedendo al leader la loro gloriosa sigla: forse perché consapevoli di come nella storia del rock non avrebbe potuto esserci posto per un altro *Forever Changes*.

LYLE LOVETT

Lyle Lovett
(Curb, 1986)

Inserire tranquillamente il texano Lyle Lovett nel novero dei nuovi songwriter country degli ‘80 sarebbe un parziale errore: i suoi pezzi hanno brillato di un propria luce ironica, istrionica, aperta verso la deviazione (melodica, beninteso: jazz, gospel, soul) a tutto campo, e non si sono mai arrangiati sulle aspirazioni di un’unica scena. La sua patria artistica non è solo Nashville, quindi, e questo debutto dimostra una capacità di sovvertire un modo di scrivere canzoni che in quella “scena” stava avvicinandosi pericolosamente al pop di consumo, per accostarsi maggiormente all’acida ironia di un Randy Newman. In pezzi come *Cowboy Man*, *God Will*, *You Can’t Resist It* sta tutta la classe del futuro (e poi ex) marito di Julia Roberts. Qualità che negli anni non lo hanno ancora abbandonato.

LYNYRD SKYNYRD

Second Helping
(MCA, 1974)

Per certi versi la risposta grezza, viscerale e cattiva all’estetica professionale dell’altra southern band per antonomasia, gli Allman Brothers. Le due formazioni sono separate da qualche anno e da un rigore che ai Lynyrd Skynyrd manca (a cui però suppliscono in carica emotiva), ma sono accomunate dalla fine tragica di entrambi i leader. *Second Helping*, più dalle

parti dell'hard rock che delle raffinatezze pure e semplici, è una prova dal vigore elettrico intramontabile, ben sostenuta dal trio Ed King (appena entrato), Gary Rossington e Allen Collins. Il boogie e la ballata virile sono le sue due lingue. La voce di Ronnie Van Zandt (morto in un incidente aereo nel 1977) è aspra, tagliente ed epica, il tessuto sonoro di grande qualità, *Sweet Home Alabama* un inno intramontabile.

MAGNETIC FIELDS

69 Love Songs
(Circus, 1999)

Questo cofanetto rappresenta il coronamento di una carriera, una sfida quasi impossibile e una piccola (?) opera d'arte. È l'approdo per il pop acustico/sintetico di Stephin Merritt a lande che i suoi precedenti lavori lasciavano solo presagire: un canone di sessantanove variazioni poetico/musicali sul tema amoroso, un corpus che da un lato può rimandare tanto ai sonetti di Shakespeare quanto al mai pubblicato *Smile* dei Beach Boys e dall'altro brilla di fulgida luce propria. I Magnetic Fields sono un'emanazione di Merritt, musicista (e giornalista musicale, newyorkese d'adozione) partito all'inizio dei '90 con un'apparecchiatura domestica, registratore a quattro piste e poco altro, che si è progressivamente allargata sui binari di un accostamento continuo e per certi versi estremo fra strumenti a corda (violini, viole, violoncelli, banjo, mandolini) e armamentari *vintage* (l'elenco contenuto nel libretto è in tal senso impressionante).
Arduo rendere conto in particolare delle inflessioni di un compendio del genere, uscito inizialmente su tre album separati e poi raccolto in un unico

box-set: centrale è il rapporto fra le linee melodiche e le intrusioni "sintetiche", lo squadernamento dolce ma irrevocabile della forma-canzone. Brian Wilson, Elvis Costello, Burt Bacharach, Phil Spector e, in sintesi, il folk americano vengono trasportati su un territorio che li trasfigura con malinconia e creatività come forse nessun altro era riuscito a fare. A ogni "volume" corrisponde un tono più o meno preciso: aggraziatamente ironico e pop il primo, maggiormente ondivago e sperimentale il secondo, venato di nostalgia e di riferimenti classici il terzo. *69 Love Songs* rappresenta un segnale forte su quelli che saranno gli stimoli per portare avanti la canzone d'autore nel decennio che è appena iniziato: non tanto la sua negazione o il suo superamento, quanto piuttosto il tentativo di raggiungere un sospirato equilibrio fra tutti gli spunti accumulati in almeno cinquant'anni di vicende "elettroacustiche".

MANO NEGRA

Puta's Fever
(Virgin, 1989)

Dalla *Banlieue* parigina al viaggio in un Sud America martoriato dalle narcomafie, passando per i palchi di mezza Europa: è questa, in sintesi, l'epopea dei Mano Negra, una miscela di musica, utopia, politica a misura d'uomo. Questi figli bastardi e orgogliosamente apolidi dei Clash - una famiglia multilingue guidata dal carismatico Manu Chao, autentico cuore pulsante e testa pensante del progetto, più che un gruppo in senso convenzionale - sono il primo e forse più riuscito, ancora oggi, tentativo di coniugare l'irruenza di scuola punk con lo ska, la salsa, il flamenco, l'hip hop, il rock'n'roll, il raï, la malinconia della canzone d'autore francese e altro ancora, in grado di trattare temi scottanti e al contempo coinvolgere il pubblico in tour de force a base di sudore e balli scatenati. Il secondo album, *Puta's Fever*, riesce a fissare al meglio su disco l'entusiasmo delle performances dal vivo, e salta, manco a dirlo, da un genere all'altro nello spazio di poche battute, finendo pure in classifica con il brano *King Kong Five*. In queste canzoni è racchiuso il segreto della *patchanka*, non-genere coniato dalla stessa band, sinonimo di autarchia, libertà e steccati abbattuti.

MANU CHAO

Clandestino
(Virgin, 1998)

Clandestino è il debutto da solista di quel Manu Chao responsabile, nelle file dei Mano Negra a cavallo tra anni ‘80 e ‘90, di una delle più riuscite formule di meticciato rock di sempre, definita dagli stessi protagonisti *patchanka*: un’attitudine figlia del rock barricadero dei Clash, che mescola ingredienti latini, reggae e punk e che, pur prediligendo l’espressione in francese e spagnolo, resta comunque orgogliosamente apolide. Quell’incontro/scontro dagli esiti eccellenti continua, seppur con qualche cambio di prospettiva formale (una dimensione più intima, innanzitutto), in questo album, che in virtù di soluzioni estremamente “povere” e scarne offre una somma che è nettamente superiore alle parti. Manu Chao lo registra in quasi totale solitudine, senza le comodità di uno studio, e crea un tappeto elettroacustico di chitarre latine, bassi profondi e mobili, registrazioni sul campo. E grandi canzoni. Brani come *Clandestino*, *Desaparecido*, *Bongo Bong*, *Mentira* e *Welcome To Tijuana* diventano, a mesi dall’uscita e senza usufruire di massicce spinte promozionali, successi radiofonici, portando l’album in vetta alle classifiche di mezzo mondo, risultato che coglie di sorpresa un po’ tutti. Un nuovo Bob Marley?

BOB MARLEY & THE WAILERS

Natty Dread
(Island, 1975)

Avrebbe potuto essere un disastro. È lungo tredici anni il percorso che porta a *Natty Dread* dall'acerbo debutto a 45 giri (*Judge Not*) che il diciassettenne Robert Nesta Marley dà alle stampe nel 1962. Un anno dopo nascono i Wailing Wailers, complesso vocale inizialmente devoto al soul che attraverso innumerevoli peripezie, molti e tuttavia monetariamente poco fruttuosi singoli di successo in Giamaica, un dimezzamento della formazione da sestetto a trio e un accorciamento della ragione sociale finisce per ritrovarsi in quel di Londra nella primavera 1972. Dopo una falsa partenza con la CBS (che finirà per rimpiangerli come la Decca i Beatles), i ragazzi si accasano presso la Island, che ci si mette di buzzo buono per farne le prime star internazionali del reggae. *Catch A Fire* e *Burnin'* vendono più che discretamente, conquistando il pubblico del rock senza mettere a disagio i fans storici, e a quel punto Bunny Livingston se ne va (troppa pressione) e Peter Tosh pure (troppe ambizioni di *leadership*). Marley deve rifondare il gruppo. Avrebbe potuto essere un disastro.

È invece un trionfo *Natty Dread*, primo tassello del trittico, completato da *Rastaman Vibration* ed *Exodus*, che farà di Marley la prima vera star (a tutt'oggi l'unica) del pop proveniente da un paese del Terzo Mondo. Supportato dai cori delle I-Threes e da quella che è forse la migliore sezione ritmica in levare di sempre (i fratelli Aston e Carlton Barrett), il nostro eroe infila un classico via l'altro, da *Lively Up Yourself* a *No Woman No Cry*, da *Them Belly Full (But We Hungry)* a *Rebel Music*, dalla *title-track* a *Talkin' Blues* a *Revolution*. Canzoni che scivolano su un organo da liturgia negra e una chitarra sontuosa, bellissime e nondimeno non bastanti a giustificare una

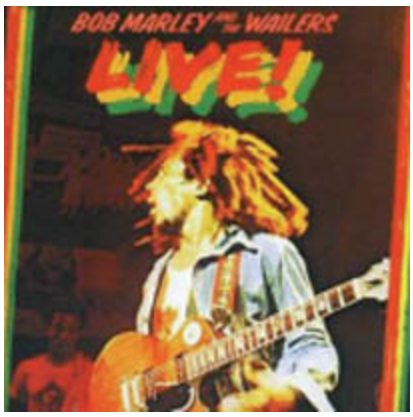
leggenda che la prematura morte, nel 1981, del loro artefice incrementerà esponenzialmente. Figlia più che altro del loro parlare a nome dell'umanità da cui veniva costui e di quella qualità ineffabile chiamata carisma.

BOB MARLEY & THE WAILERS

Live!
(Island, 1975)

Durissimo scegliere - a un certo punto la tentazione di risolvere a testa e croce si era fatta pressoché irresistibile - fra i due album dal vivo che Bob Marley e i suoi Wailers consegnarono alle stampe nel breve volgere di tre anni. Premesso che le scalette hanno un solo titolo in comune (ma le versioni di *Lively Up Yourself* sono talmente lontane da non parere a momenti la stessa canzone), la prima cosa da dire è che a favore di *Babylon By Bus* giocava la maggiore ricchezza (su vinile era doppio) del programma. Mica vero poi, come capita talvolta di leggere, che codesto mastodontino di un'ora e un quarto rappresenta un Marley troppo compromesso con il rock e la sua platea bianca, lontano dalla ruspante poesia degli esordi giamaicani e dei primi anni su Island: per ogni chitarra in assolo un po' sopra le righe c'è uno slargo dub (si ascolti, per dire, la seconda metà di *Exodus*), per ogni successo un arrangiamento inedito e non di soli successi è fatto il cartellone. Alla fine ha tuttavia prevalso il disco inciso a Londra il 18 luglio 1975 e sveltamente mandato nei negozi prima che si concludesse l'anno che già aveva registrato il trionfo, sia artistico che commerciale, di *Natty Dread*. Questione di feeling e di collocazione storica: se *Babylon By Bus* celebra un artista giunto in cima al mondo, *Live!* lo coglie in irresistibile ascesa, fiducioso che nulla potrà fermarlo. E difatti solo la malattia ci riuscirà. Giocoforza succinta (il mercato non consentiva ancora un doppio) e formidabile la sequenza allineata da un gruppo compattissimo che avanza con rockistica possenza e conservando nel contempo l'eleganza dei campioni e il pathos della musica - il soul - con cui si era svezzato. Ogni titolo un classico: *Trenchtown Rock*, *Burnin' And Lootin'*, *Them Belly Full (But We Hungry)*, *Lively Up Yourself*, *No Woman No Cry*, *I Shot The Sheriff*, *Get Up Stand Up*. Lo si sente quasi ondeggiare il Lyceum sotto i piedi di una folla in

estasi. Raramente un album in concerto ha saputo meglio testimoniare la Storia nel suo farsi.



JOHN MARTYN

Solid Air

(Island, 1973)

Arduo e persino doloroso, come separare dei gemelli siamesi, scegliere fra *Solid Air* e quell'*Inside Out* che gli andò dietro pochi mesi dopo. Non che in verità si somiglino granché, contrapponendo il secondo un suono più pungente, a tratti persino sperimentale, e sofferto al folk-jazz in punta di dita del primo. Vivono però della medesima tensione interiore e sono uno complemento dell'altro. Bisognava però indicare un titolo ed ecco: *Solid Air*, lp già numero sei per l'allora ventiquattrenne John Martyn. Approdo di un percorso intrapreso con spirito di emulazione per Donovan e stellari chitarristi di novello folk quali Bert Jansh e John Renbourn e più che intrecciato a un certo punto, per affinità di atmosfere e sentimenti, con quello dell'amico Nick Drake. A lui è dedicato il brano che battezza e inaugura quest'album.

MASSIVE ATTACK

Blue Lines

(Circa, 1991)

È l'aprile del 1991 quando *Blue Lines* vede la luce. Tre mesi prima, con i devastanti bombardamenti su Baghdad, è cominciata la Guerra del Golfo. Tale è la psicosi che si vive in Europa in quel momento che, all'esordio adulto dopo un paio di fulminanti mix preparatori, 3-D, Mushroom e Daddy-G, che sono e fino a *Mezzanine* saranno i Massive Attack (in questo primo album con più di un piccolo aiuto da parte di Shara Nelson e di Tricky), decidono di accorciare la ragione sociale: via il guerresco Attack, solo Massive. Le stampe successive restaureranno la sigla originale. Se avete dunque la prima tenetevela stretta: è una piccola rarità (a dispetto di un tredicesimo posto nelle classifiche britanniche) e la testimonianza che le

vostre orecchie erano più aperte di quelle di certi soloni della critica nostrana, poi pronti ad accodarsi fidando sulla cattiva memoria altrui.
Blue Lines è uno degli album chiave degli anni '90, uno di quelli che maggiormente hanno contribuito a disegnarli. Grandemente innovativo, ha a ogni buon conto antesignani (concittadini) nel decennio precedente e in quello ancora prima, chiamati rispettivamente Soul II Soul e Pop Group. Dei primi rinnova il postmoderno intreccio di reggae e rhythm'n'blues, dub e ambient, soul e funk e hip hop, ma con un surplus di stravaganza ritmico/melodica (persino tentazioni industrial in *Hymn Of The Big Wheel*) e attitudine rock (che prenderà corpo soprattutto in *Mezzanine*) che viene dai secondi. Ne risultano spartiti tanto seducenti quanto incompromissori, distanti dalla levigatezza della posse di Nellee Hooper (che comunque collabora con i Nostri). Marvin Gaye in trasferta in Giamaica a fare dischi con Lee Perry, dopo un corso intensivo di new wave e psichedelia. È questo e tanto di più *Blue Lines*, antesignano del trip-hop, disco simbolo di quello che presto sarà chiamato "il suono di Bristol" e che farà la fortuna di Tricky come dei Portishead e di Roni Size. Seppe immaginare il futuro e, a dieci anni dall'uscita, resta incatalogabile e attualissimo.

JOHN MAYALL

Blues Breakers
(Decca, 1966)

Ci sono dischi la cui rilevanza storica sopravvanza di gran lunga il valore artistico. È il caso di questo secondo album della sempre cangiante compagine capitanata da John Mayall, che pure resta sommamente gradevole con il suo alternarsi di classici del blues e del soul (*All Your Love* di Otis Rush e *Hideaway* di Freddie King, ma anche *What'd I Say* di Ray Charles) e originali in stile scritti dal leader. L'importanza dei Bluesbreakers sta tuttavia non in una discografia media (altri buoni episodi *A Hard Road* e *Blues From Laurel Canyon*) ma nell'essere stata università i cui corsi sono stati frequentati (come quelli tenuti da Alexis Korner, Cyril Davies e Graham Bond) da tante future stelle del rock, da Jack Bruce a Mick Fleetwood, da Peter Green a John McVie a John Almond. Qui, omaggiato con tanto di nome

in copertina, c'è l'Eric Clapton transfuga dagli Yardbirds e non ancora pronto per i Cream.

CURTIS MAYFIELD

Superfly
(Curtom, 1972)

A inizio 1972 a Curtis Mayfield (che appena trentenne ha già una carriera quindicennale alle spalle, consumatasi per la più parte declinando sublime soul nutrito a gospel con gli Impressions, e tre lp in proprio) viene proposto di scrivere una colonna sonora. Siamo in piena esplosione *blaxploitation*, operine con malavitosi neri eletti a eroi nei quali la musica ha un peso preponderante. Isaac Hayes ha appena fatto sfracelli con *Shaft* e tanti altri gli stanno andando dietro. Da quell'originale che è Mayfield sceglie di non limitarsi a comporre una serie di temi ma di scrivere canzoni che diano vita ai personaggi del film, storiaccia di spaccio e morte. Nasce così il suo capolavoro. Come non accade quasi mai con le colonne sonore, *Superfly* non soltanto sta in piedi da solo ma non contiene riempitivi. Da *Little Child Runnin' Wild*, impasto di organo cigolante, percussioni fitte, ottoni roboanti e codazzi d'archi, al funky stradaiolo della *title-track* è un susseguirsi di brani straordinari, con vertici inenarrabili in *Pusherman* e *Freddie's Dead*, dense di bassi obesi e chitarre distorte, e nel gentile funky-jazz di *Give Me Your Love*. Infinitamente più memorabile della pellicola che commenta, l'album va dritto al numero uno.

MC5

Kick Out The Jams
(Elektra, 1969)

"Kick out the jams, motherfuckers!" Queste le parole per le quali Rob Tyner, cantante degli MC5, si è guadagnato un posto nell'olimpo del rock, pronunciate in quello che giustamente è considerato uno degli esordi più fulminanti di sempre. Manifesto della scena di Detroit, di cui facevano parte anche i più giovani Stooges, *Kick Out The Jams* è un concentrato di ritmo, rabbia e potenza, ma anche psichedelia e persino jazz "cosmico" (dal repertorio di Sun Ra viene qui ripresa una sferragliante *Starship*), per una miscela esplosiva che sarà modello fondamentale non solo per il punk ma per tutto il rock più stradaiolo degli anni a venire. Dalla *Ramblin' Rose*, cantata in un ironico falsetto, alla violenta title track, dal r'n'r degenere di *Rocket Reducer No. 62* alla pesantezza proto-sabbathiana di *I Want You Right Now*, l'album è un tributo all'energia allo stato puro sprigionata sul palco dal quintetto, completato da Michael Davis (basso), Dennis Thompson (batteria) e dall'accoppiata Wayne Kramer - Fred "Sonic" Smith alle chitarre. Il tutto senza dimenticare un forte impegno politico, nei sermoni tra un brano e l'altro, di J.C. Crawford, e nella scelta come manager di John Sinclair, figura di spicco del controverso movimento delle White Panthers.

MEAT PUPPETS

Huevos
(SST, 1987)

Sembravano lontani, ad ascoltare il precedente *Mirage*, i primi passi della band dei fratelli Curt (voce e chitarra) e Cris (basso) Kirkwood, quello stravolgimento dell'hardcore canonico avviato fin dall'ep *In A Car*. Invece, dopo un rimescolamento totale, *Huevos* recupera una chiave espressiva diretta, un incrocio fra torride sonorità "dure" e una concreta attitudine psichedelica, col valore aggiunto di un certo umore desertico - naturale, per chi è cresciuto a Phoenix, Arizona - e una sfilza di brani che sono al vertice della produzione della band. Si affina, insomma, quell'impasto spiazzante fra diverse influenze che allontana i Meat Puppets da un genere ben definito e qui si dedica, in fondo, a manifestare la propria passione rock *tout court*. Le scie di *Automatic Mojo*, *Paradise*, *Dry Rain* dimostrano una vena compositiva che non si guarda troppo intorno, vive la sua appartenenza alla Storia in maniera personale e diretta. Una lingua universale, premiata tanto nei college quanto nelle zone underground. Un lavoro che ha fatto scuola, seguito da prove maggiormente appiattite su un glorioso passato e poi da una serie di drammatiche vicissitudini personali. Consigliatissima la ristampa Ryko, con bonus track.

JOHN COUGAR MELLENCAMP

Scarecrow
(Riva, 1985)

Dopo sette album in cui appariva su copertine sgargianti come una via di mezzo tra *Il Selvaggio*, Luis Miguel e Dick Diggler (la star del porno di *Boogie Nights*), John Mellencamp realizzò con *Scarecrow* il suo disco più onesto, diretto e consapevole. Il rock'n'roll adolescenziale e vagamente pugilistico dei vent'anni lascia il posto a una presa di coscienza che veicola "Cougar" giusto dentro la sua piena maturità. Decisiva, in questo senso, l'esperienza organizzativa del Farm Aid, serie di concerti a sostegno dei contadini spinti sull'orlo del disastro dall'amministrazione Reagan, ideata assieme a Willie Nelson e Neil Young. È dunque l'America rurale e sfruttata lo sfondo su cui si staglia lo *spaventapasseri* del titolo: sacchi di grano che marciscono nelle fattorie; sproporzione tra il prezzo delle sementi e i ricavi delle vendite; contrasto ideologico tra i macro-interessi delle lobbies e le necessità di sopravvivenza dei piccoli lavoratori. Un disco profondamente politico, in cui Little Bastard racconta di due amanti, *Giustizia* e *Indipendenza*, e del loro figlio, *Nazione*, rivendica la purezza della vita nella *Small Town* e scandisce lettera per lettera il suo *R.O.C.K. In The U.S.A.*.

MEMPHIS SLIM

At The Gate Of Horn

(Charly, 1999)

Copiosissima la discografia di Peter Chatman, meglio noto come Memphis Slim, e in larga parte disponibile su cd. Aggiungete un cospicuo numero di antologie e comprenderete che non era facile individuarvi il titolo più atto a rappresentarlo. A una canonica raccolta con incisioni di diversi periodi (c'è quasi mezzo secolo da coprire) abbiamo preferito quest'album registrato in un un'unica seduta nell'agosto del 1959 (con aggiunti quattro brani del gennaio dell'anno prima). Con una scaletta che è una parata di classici mai eseguiti prima o dopo con tanto pathos ed eleganza, con il piano boogie del Nostro attorniato da una chitarra guascona, un basso metronomico e swingante insieme e tre sassofoni grondanti jazz. Assai più soddisfacente del Memphis Slim artatamente folky di un lungo soggiorno europeo discograficamente talvolta discutibile.

METALLICA

Kill ‘em All

(Megaforce 1983)

Si sarebbe tranquillamente potuto scegliere *Master Of Puppets*, che nel 1986 ratificò il raggiungimento della piena maturità, o al limite il suo predecessore *Ride The Lightning* (1984), splendida opera “di passaggio” contenente la mitica ballata *Fade To Black*. Meno “compiuto” ma più irruente e selvaggio, e comunque già notevole sul piano tecnico, il debutto *Kill ’em All* è però la pietra d’angolo del castello Metallica: adrenalina pura per dieci canzoni - almeno la metà delle quali scolpite nel cuore di ogni appassionato di moderno hard-rock: si pensi solo a *Hit The Lights*, *The Four Horsemen* o *Seek And Destroy* - che definiscono e impongono lo standard del *thrash*. Dopo *Kill ‘em All*, niente sarebbe stato più lo stesso: non solo per i quattro californiani, all’epoca poco più che ragazzini, ma per l’intero mondo rock.

METALLICA

Metallica

(Vertigo, 1991)

Negli ’80 i Metallica hanno inventato il thrash, variante incattivita e ultravelocizzata del metal classico, e all’inizio del decennio seguente lo hanno reso accessibile a tutti. Grazie anche alla produzione cristallina di Bob Rock, che ha contribuito non poco a smussarne le asperità, questo disco

- conosciuto come “black album” a causa della copertina monocroma - ha infatti donato ai suoi titolari la chiave di accesso allo stardom internazionale, alla pari di gruppi come R.E.M. o U2. Titoli come *Enter Sandman* o *The Unforgiven* sono entrati a far parte dell’immaginario degli appassionati di rock; e *Nothing Else Matters*, sebbene le partiture orchestrali abbiano fatto storcere il naso a più di un fan della prima ora, è una delle migliori ballate del decennio. Peccato solo che il quartetto americano non sia più riuscito a ripetersi agli stessi livelli.

MINISTRY

Psalm 69
(Sire, 1992)

Dopo aver trascorso gli interi anni ‘80 alla ricerca della loro strada, i Ministry di Chicago - sostanzialmente Al Jourgensen (voce, chitarra e tastiere) e, dal 1986, Paul Barker (basso e *programming*) - la trovano in un suono di enorme impatto fisico ed emotivo, dove la potenza del rock sposa l’elettronica in un furibondo crossover di metal, dark e dance industriale. Trainato dal singolo *Jesus Built My Hotrod*, il cui testo è scritto e cantato da Gibby Haines dei Butthole Surfers, *Psalm 69* impone un modello che con il tempo raccoglierà sempre più proseliti. E afferma i Ministry, assieme ai Nine Inch Nails, come alfieri di un “movimento” tra i più singolari dei ‘90, dove dissacrazione, estremismo e ricerca vanno a braccetto con *ta-pum* da discoteca e pirotecnie visive da *MTVgeneration*.

MINK DE VILLE

Coup De Grace
(Atlantic, 1981)

New York è la stessa di Jim Carroll, Blondie e Television, ma il quartiere è del tutto speciale: il Lower East Side è bazzicato da portoricani poco raccomandabili. Scarsi i turisti, ben affilati gli stiletti. Sopravvivenza difficile, laggiù. Mezzo zingaro, mezzo americano, il pachuco Willy De Ville ("Mink" era il gruppo con lui in testa) non è esattamente la figura di broker a cui affideresti i tuoi risparmi, pur sapendo che in fondo il suo cuore è tenero. Canta strizzandolo, come solo i latini più focosi. Con l'eleganza ostentata dei malavitosi, suona il soul e il rock facendoli trasudare passione da ogni nota. I compagni si chiamano Cortelezzi, Vasta, Borgia, tipi da *Sopranos*. Il genio di Jack Nitzsche contribuisce nell'occasione a fondere la strada di Springsteen e l'anima di Sam Cooke, versando essenze gitane su questa New York pericolosamente in bianco e nero.

MINUTEMEN

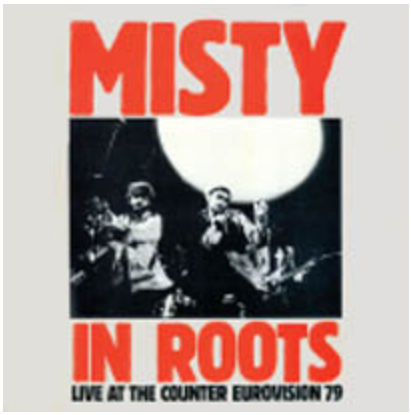
Double Nickels On The Dime
(SST, 1984)

La scomparsa di D. Boon è una delle più gravi perdite patite dall'underground americano degli '80. Aveva solo ventisette anni, il corpulento cantante-chitarrista, quando perse la vita in un incidente d'auto, nel 1985. I suoi compagni di allora, Mike Watt e George Hurley, si sarebbero riorganizzati con Ed Crawford nei fIREHOSE, ma pur facendo cose egregie non avrebbero più riacciuffato la veemente freschezza dei Minutemen. Una carriera breve e fulminea di cinque anni e cinque album, di cui il doppio *Double Nickels On The Dime* rappresenta il giro di boa, oltre che il frammento più ambizioso. Le sue quattro facciate (denominate *side d*, *side mike*, *side george* e *side chaff*) debordano di suoni impazziti, generati da una fantasia sfrenata che frulla i generi in una forma di funk-punk-jazz squarciato di pause folk, intricato di *stop & go* e divagazioni *free* in nome di un'anarchia stilistica confacente al radicalismo politico affermato nei testi.
Musica bellissima e difficile, creativa e amelodica, comunque libera, che cita apertamente Captain Beefheart e i Creedence, gli Steely Dan e i Van Halen, Roky Erickson e i Meat Puppets, con un'umiltà meravigliosa. Watt è *ancora* vivo: per fortuna, non *tutti* i migliori se ne vanno.

MISTY IN ROOTS

Live At The Counter Eurovision
(People Unite, 1979)

Causa un logico complesso di inferiorità nei confronti della Giamaica, il reggae britannico stenta a darsi un'identità sua propria. Ci provano nei primissimi '70 i pionieristici Cimarons (attivi sin dal 1967), che nondimeno vanno a Kingston per registrare il loro classico *On The Rock*. Ci provano i Matumbi, palestra per un Dennis Bovell non ancora braccio destro di Linton Kwesi Johnson. Perché il movimento decolli bisogna però attendere l'ascesa allo stardom di Bob Marley e l'appena successivo divampare del punk. Il fatidico '77 avvicina le tribù giovanili e ancora di più farà in tal senso (almeno una cosa buona, dunque) l'ingresso a Downing Street di Margaret Thatcher.
Segno dei tempi che sia datato proprio 1979 questo straordinario live dei londinesi Misty In Roots, punta di diamante della scena con i concittadini Aswad e con gli Steel Pulse, da Birmingham. Forse i più militanti, certamente i più coerenti, dacché rifiutano ogni contatto con la Babilonia discografica e si autoproducono. Pagano dazio restando nome di culto quando i loro melodicissimi proclami, propulsi da tamburi marziali e attraversati da un organo cui non si può resistere, avrebbero tutte le carte in regola per farne delle stelle.



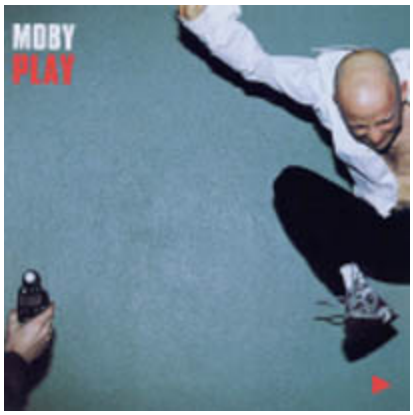
JONI MITCHELL

Blue
(Reprise, 1971)

Quarto episodio di una carriera lunga e segnata da momenti di altissima ispirazione (solo nei ‘70 si ricordano almeno *Court And Spark*, *Hejira* e *Mingus*), *Blue* è forse il disco più aristocratico del più aristocratico personaggio femminile mai apparso nel mondo del rock. Il folk e il jazz, i generi più frequentati, sono in realtà un mero pretesto terminologico per sostenere il fraseggio affascinante e complicato della Mitchell, che canta senza modelli se non se stessa. Unico, appunto, è il suo modo di sillabare i versi di una poesia antica e signorile, romantica e penetrante, poggiando su pochi strumenti e molti accordi. Affiancata da Stephen Stills, James Taylor e Russ Kunkel, in realtà la Joni di *Blue* pare sola, immersa in un fascio di luce che la fa sembrare un cherubino immateriale.

MOBY

Play
(Mute, 1999)



Musicista estremamente poliedrico, nei ‘90 l’americano Moby ha svariato dalla techno all’hardcore fino alle colonne sonore, peraltro convincendo solo a tratti. Con *Play* sembra invece avere trovato una sua dimensione pienamente compiuta: partito campionando alcuni frammenti vocali da vecchissimi dischi country e blues, su cui ha creato basi caratterizzate da beat sintetici e tastiere (ma anche chitarre sia acustiche che elettriche e una sezione ritmica tradizionale), il Nostro ha dato vita a un singolare e stimolante ibrido tra rock, blues ed elettronica, baciato da un imprevedibile successo planetario grazie anche a qualche brano “prestato” a spot pubblicitari. Insomma, il classico esempio di disco che *guarda indietro per andare avanti*, dove il passato va a braccetto con il futuro.

MOBY GRAPE

Moby Grape
(Columbia, 1967)

Seguendo una surreale strategia di marketing, la Columbia estrasse dal debutto dei Moby Grape cinque singoli, mettendoli contemporaneamente sul mercato. In un mondo perfetto sarebbero stati tutti degli *hit*. Ma persino nel ’67 il mondo era ben lungi dall’essere perfetto, e l’unico risultato fu quello di affossare le vendite dell’lp. Un vero crimine, perché i Grape erano un grandissimo gruppo (“cinque cantanti, cinque scrittori di canzoni, quattro chitarristi e dodici differenti personalità, delle quali almeno cinque appartenenti a Skip Spence”) e il loro esordio uno dei dischi più belli nell’intera epopea della San Francisco hippy. Con la quale le canzoni di *Moby Grape* - fresca ed eccitantissima miscela di beat, soul, country, blues e psichedelia “leggera” - non avevano peraltro nulla a che fare.

MODERN LOVERS

Modern Lovers
(Beserkley, 1976)

I quattro Modern Lovers erano ragazzini quando registrarono le canzoni del loro esordio che sarebbe uscito postumo, a band sciolta: Jerry Harrison avrebbe fondato i Talking Heads, David Robinson sarebbe entrato nei Cars ed Ernie Brooks nel gruppo di Elliott Murphy. Solo Jonathan Richman restò Jonathan Richman, ma nel suo caso non poteva essere altrimenti. Eccellente la sezione ritmica e sorprendentemente estroso l'organo, ma sono la voce, la penna e la *faccia* di Richman i maggiori responsabili di questo capolavoro, per metà prodotto da John Cale. Richman è lo strambo studente del college che non lega con i compagni, è il narratore dislessico di storielle impossibili, è l'intrattenitore che si prende gioco dell'audience sfidandola a muso duro. Canzoni memorabili (*Roadrunner*, *Astral Plane*, *I'm Straight*, *She Cracked*, *Hospital*...) in quaranta minuti di rock'n'roll archetipico, punk prima del punk, lo-fi prima del lo-fi, slacker prima degli slacker. Come sia riuscito ai ragazzini di fare una tale meraviglia con quattro strumenti *intontiti* rimane uno dei più strabilianti casi irrisolti della storia. C'è un segreto, ma nessuno sa quale.

MOJAVE 3

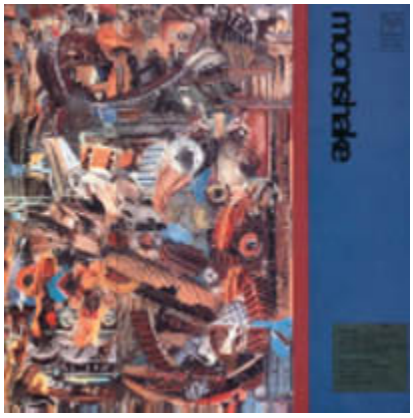
Excuses For Travellers
(4AD, 2000)

Dalle ceneri degli inglesi Slowdive nascono, a metà degli anni ’90, i Mojave 3. Se i primi propongono tenui canzoni colorate di feedback - la stampa inglese s’inventa a tal proposito l’etichetta *shoegazing* (letteralmente, “contemplarsi le scarpe”) in virtù della ritrosia nel concedersi al pubblico - i secondi compiono un lungo viaggio oltreoceano, recuperando la tradizione country rock e riportandola indietro, arricchita di melodie quasi beatlesiane, solari e malinconiche al tempo stesso. L’alchimia è evidente in *Excuses For Travellers*, raccolta di ispiratissime canzoni che si muovono attraverso atmosfere alla Simon & Garfunkel, sapori dylaniani e trombe malinconiche. Per la voce lieve, inconfondibile, di Neil Halstead si può scomodare, una volta tanto a ragione, il fantasma di Nick Drake.

MOONSHAKE

The Sound Your Eyes Can Follow
(Too Pure, 1994)

I Moonshake nascono come quartetto composto da Dave Callahan (voce, chitarra e campionamenti), Margaret Fiedler (voce), John Frenet (basso) e Mig (batteria). Prendono il nome da una vecchia canzone dei Can e nei primi due pregevoli album, *Eva Luna* e il mini *Big Good Angel*, si muovono fra noise e new wave, dub e rumorismo. Una scissione (se ne vanno la Fiedler e Frenet) genera gli ottimi Laika. Rimasto proprietario del marchio Callahan, lungi dal perdersi d'animo, confeziona uno dei migliori esempi di post-rock inglese. In *The Sound Your Eyes Can Follow* scompaiono le chitarre e prevale un jazz alieno, talvolta innervato di funk, libero, distorto e gotico: un po' parente del Tom Waits più lunare, un po' anticipatore del paranoico trip-hop di Tricky. Dopo il meno oscuro *Dirty & Divine* dei Moonshake si perderanno le tracce.



VAN MORRISON

Astral Weeks
(Warner Bros, 1968)

Due giorni. Quarantott'ore di registrazioni, tra un locale e l'altro della California: Van Morrison prende con sè, e non a caso, i migliori esponenti della scena jazz del tempo, John Payne al flauto, il basso di Richard Davis, Connie Kay e Jay Berliner. Insieme, ecco *Astral Weeks*. Ed è soul, è jazz, è

cuore e anima. Su otto tasselli d'improvvisazione malinconica, su questo tappeto sonoro tessuto come per magia dagli strumenti, poggia la voce di Van Morrison. Quella voce canta storie e sono i risvolti segreti di un uomo che ama, sogna, ha paura: storie che vivono di vita propria, eppure appaiono alla rilettura come un unico ciclo narrativo che si estende da *Astral Weeks* a *Slim Slow Slider*. Impressiona ancor oggi la ricerca letteraria che sta dietro a ogni verso, persino a ogni sillaba, in un gioco di ricordi ed echi jazz, blues, e finemente folk. La critica e il pubblico, col tempo, non possono che innamorarsi di quest'album così estaticamente perfetto, disperso tra nuvole di fantasmi e realtà. Amano quelle tre canzoni che all'inizio prendono vita, come un unico sogno: *Astral Weeks* vissuta sul magico equilibrio che unisce la vita alla morte, *Beside You* con la sua atmosfera misteriosa creata da echi di flamenco e le fantasie d'amore della celebre *Sweet Thing* (dove si ascolta Van cantare *"camminerò per giardini bagnati di pioggia"*). Pian piano poi torna il reale, dipinto a macchie e luci attraverso la musica; ritorna protagonista una ritrovata chitarra acustica, e i lati più oscuri s'appoggiano a rumori ed echi grigi che sembrano lì per caso eppure sanno identificare un mondo intero. Ed è il momento di una *The Way Young Lovers Do*, che abbiamo ancora nel cuore nella splendida versione di Jeff Buckley, e brani ormai immortali come *Madame George* e *Ballerina*.

Un disco che ha saputo attraversare il tempo, e ancor oggi sa stupire, affascina e commuove. Un disco che è come un libro raccontato attraverso la sua musica, da leggere e intimamente decifrare, ascolto dopo ascolto, e poi ancora.

VAN MORRISON

Moondance
(Warner Bros, 1970)

Un disco che è come un raggio di luce, così deliziosamente diverso dal capolavoro che l'ha preceduto: al posto delle lunghe ed estatiche improvvisazioni di *Astral Weeks* c'è infatti la forza di un musicista che trae dal cuore del R&B un'energia magnetica a cui è quasi impossibile resistere. Sembra di essere di fronte a un palco, con Van Morrison che lì a pochi metri dirige e canta, rende vivi i suoni che l'avvolgono; e il ricordo corre fino a Curtis Mayfield e Otis Redding, senza paura di esagerare, senza rischio di incorrere in alcuna delusione. C'è poi un'altra cosa che rende speciale *Moondance*, ed è la perfetta, irripetibile sequenza di brani del suo primo lato: l'avvio cadenzato di *And It Stoned Me*, lussureggiante come un invito, gli aliti jazz di *Moondance*, mondo di sincopi, e poi l'abisso contrappuntato d'amore di *Crazy Love*, una canzone come *Caravan* e un'altra come *Into The Mystic*. Il resto segue, e segue, e continua ad allietare e sorprendere: *These Dreams Of You* ritrova un'armonica blues, e *Brand New Day* è un dolce gospel disperso nella notte. Difficile immaginare qualcosa di tanto bello, quando un disco è come un concerto, e quel concerto ti porta via con sé.

VAN MORRISON

Saint Dominic's Preview
(Warner Bros, 1972)

È opinione diffusa che il Van Morrison solista abbia detto tutto di sé con *Astral Weeks* e *Moondance*, sul finire dei '60, e che poi abbia vissuto la sua arte a rimorchio di quelle colossali, irripetibili illuminazioni. Eppure, col senno di poi, se quei dischi non fossero mai esistiti, altri avrebbero potuto guadagnarsi un posto di tutto riguardo nella vicenda che raccontiamo: *Saint Dominc's Preview*, per esempio, col suo blue eyed soul brioso e denso, cantato come nessun altro ha mai saputo fare. *Jackie Wilson Said* verrà ripresa fedelmente dai Dexy's Midnight Runners e *Listen To The Lion* dai Dream Syndicate, segno che lo spirito di Van Morrison, ben oltre i manierismi affioranti nella sua scrittura, sarà fonte d'ispirazione senza limiti per buona parte della storia a venire.

VAN MORRISON

It's Too Late To Stop Now
(Warner Bros, 1974)

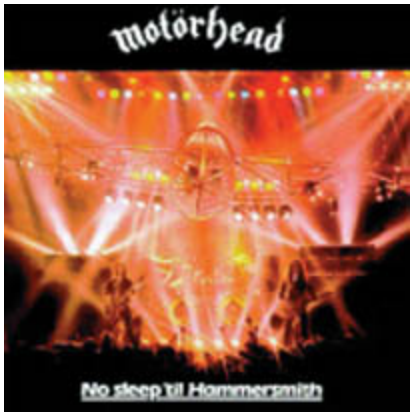
Primo di tre dischi live editi nell'arco di una carriera ormai lunga trentacinque anni, *It's Too Late To Stop Now* è, nel settore, un album esemplare: doppio formato in vinile, sequenza di brani da "best of", grande spiegamento di mezzi (la Caledonia Soul Orchestra conta nell'occasione undici elementi) e una lussureggiante cascata di suoni di almeno dieci stili diversi. Su tutto, ovviamente, vola la voce di Van The Man e con essa il

corpo intero del rosso irlandese, che detta i tempi, chiama gli stop & go e infarcisce di sincopi diciotto brani scossi da un frenetico movimento interno. Senza grandi cerimonie - brevi le introduzioni, ridotto lo spazio degli assolo, zero i parlati - lo show brucia di rhythm'n'blues, di funky rivoltato, di folk-beat, di scampoli jazz da big-band, di swing, di rock in presa diretta, di Sam Cooke, James Brown, John Lee Hooker e Ray Charles, presenti come angeli neri sulla parte bianca del soul. Le mani veloci e fatate di una band ispiratissima, addirittura funambolica, offrono sostegno ad autentiche pietre miliari: *Ain't Nothin' You Can Do* apre le danze e *Warm Love* le scalda; poi arrivano gli archi della clamorosa *Into The Mystic* e si prosegue senza freni verso la tempesta di *I've Been Working* e il tripudio di *Domino*, fino alla chiusura della prima parte con il blues puro di *I Just Want To Make Love To You*. Ma è nel secondo disco che arrivano i pezzi grossi, anticipati dalla cover di *Bring It On Home To Me*: *Saint Dominc's Preview*, *Here Comes The Night* e *Gloria* sfidano la resistenza delle coronarie senza sofisticatezze né lungaggini d'accademia. Tempi e spazi più aperti, invece, per i tre veri cardini espressivi del concerto, tutti sopra gli otto minuti: *Listen To The Lion* spacca il cuore in due, *Caravan* è la forza della musica fatta uomo e *Cypress Avenue*, più gigionesca che mai, chiude il sipario sulle verdi terre d'Irlanda, per una volta sposate alle coste della California. A dieci secondi dalla fine, insolitamente su di giri, Van Morrison trova giusto il tempo per ruggire nel microfono "è troppo tardi per fermarsi, ora!".

MOTÖRHEAD

No Sleep 'Til Hammersmith
(Bronze, 1981)

Anello di congiunzione tra generi in apparenza inconciliabili - almeno nella seconda metà dei ‘70 - come punk e hard rock, i Motörhead hanno potuto superare i cinque lustri di carriera anche (e soprattutto) grazie alle doti di trascinatori evidenziate nelle loro devastanti esibizioni, all’insegna di un suono veloce, feroce e granitico ben organizzato dal bassista e indiscusso leader Ian “Lemmy” Kilmister, figura di spicco dell’underground britannico già negli anni ‘60. Stringato ma eloquente compendio del primo repertorio del terzetto, *No Sleep ‘Til Hammersmith* allinea undici tracce che saranno testi sacri per il metal da venire, tra le quali *Iron Horse*, *Overkill*, *Bomber*, *No Class*, *Ace Of Spades*, *The Hammer* e l’immancabile *Motorhead*: musica per *biker* ubriaconi e rissosi, certo, ma musica dove la rozzezza - per metà istintiva e per metà pianificata con perizia e rigore - assurge al rango di arte di strada. Anche se il successivo *Iron Fist*, inciso sempre dagli stessi musicisti, si manterrà su alti livelli, *No Sleep ‘Til Hammersmith* chiude in pratica il ciclo dei Motorhead “storici”; regalandogli per di più, quasi a sottolineare che non si sarebbe potuto andare oltre, il primo e unico “numero 1” nella classifiche di vendita d’oltremanica.

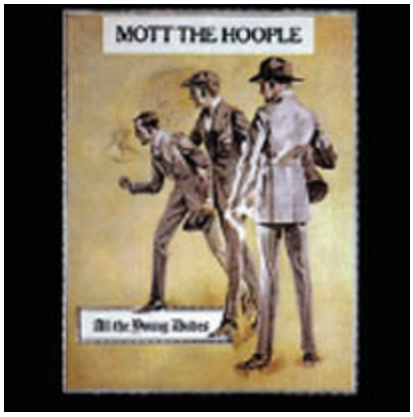


MOTT THE HOOPLE

All The Young Dudes
(CBS, 1972)

Un crocicchio davvero inedito, all’epoca, fra influssi dylaniani “psichedelici”, hard e rock’n’roll grintoso: la storia dei Mott The Hoople

dell'inglese Ian Hunter è andata avanti senza grandi scossoni commerciali fino alla svolta di questo disco, un attimo prima di un annunciato scioglimento. Alla consolle c'è David Bowie e si sente: non solo per la cover che apre il tutto (*Sweet Jane* del suo amico Lou Reed) ma soprattutto per l'accentuazione delle ambiguità sessuali e dei contorni decadenti del suono, che trovano nel pezzo che nomina l'album - non a caso scritto dal *Duca* - un vero e proprio inno del *movimento* glam. Al lavoro partecipa anche la chitarra dell'immancabile Mick Ronson. Forte di un buon successo previsto, la band accentuerà la vena trasgressiva nelle prove successive fino all'abbandono di Hunter.



MOUSE ON MARS

Glam

(Sonig, 1998)

Un crocicchio affascinante, quello messo insieme da Jan St. Werner e Andy Toma: musica che affronta tanto le suggestioni del post quanto quelle delle ritmiche più ossessive e coinvolgenti. Un reticolo "che vorrebbe spalancare nuovi orizzonti senza dare nulla per scontato" (Werner), figlio della frammentazione dell'attuale che cerca di superare agendo su una forma-canzone fatta di elettronica non banale e di deviazioni continue. *Glam* è il capolavoro del duo di Colonia, uno di quegli ascolti impegnativi ma appaganti, l'incursione più *avantgarde* della sigla Mouse On Mars: ambient e soul, funk e musica aleatoria, echi Kraut in un pugno di invenzioni (tra le migliori *Funky Triste*, *Port Dusk*, *Tiplet Metal Plate*) porte senza sussiego,

ma con l'intenzione di aprire nuove porte percettive. Missione compiuta, dal momento che i Nostri riescono nella difficile impresa di firmare un'operazione dall'alto profilo *culturale* senza supponenza alcuna, aggirandosi con stupore fra minimalismo e piccoli frastuoni e sperimentando senza mai strafare. La stessa meraviglia che spinse l'uomo a filosofare porta Werner & Toma sui binari di un pastiche splendidamente *oltre* il tempo in cui è stato concepito.

MOVING SIDEWALKS

Flash

(Tantara, 1969)

Ritratto di uno ZZ Top da giovane: niente cappelli, barba corta e già una tecnica chitarristica mostruosa. Parliamo di Bill Gibbons, ovviamente, che dei Moving Sidewalks era il leader indiscusso. Negli anni '70 avrà successo planetario con gli altri due famosi *barbudos*, nel decennio precedente si accontenta del titolo di "Jimi Hendrix texano". Già autore di *99th Floor*, uno degli inni garage definitivi, nell'unico disco dei "marciapiedi in movimento" Gibbons dispensa magistrali esempi di blues psichedelico (*Joe's blues*), pepite di frenetico sixties punk (*Flashback*), bordate di hard rock allucinato (*Crimson Witch*). Meno mistici e visionari dei 13th Floor Elevators, dividono comunque con la band di Roky Erickson la palma di miglior band della floridissima scena texana fine anni '60.

MUDDY WATERS

The Chess Box
(MCA, 1989)

Con due copie del suo primo disco, un 78 giri per la Library Of Congress prodotto da Alan Lomax nel 1941, e venti dollari, McKinley Morganfield - soprannominato fin da piccino Muddy Waters – riceveva una lettera: “Penso che dovresti tenerti in esercizio, perché sono sicuro che un giorno o l’altro avrai l’occasione che meriti”. Parole quantomai profetiche, dacché da lì a fine decennio il nostro uomo finiva sotto contratto per la neonata Chess e facendo di necessità virtù (dura farsi sentire altrimenti nei club chicagoani) dall’originale blues rurale praticato in solitudine passava a un possente, tumultuoso, affilato blues elettrico declinato da un gruppo formidabile (basti dire che l’armonica era e sarà quella di Little Walter: il massimo di sempre per lo strumento nell’ambito delle dodici battute e non solo). Creando così un archetipo fra i più influenti nella storia della musica popolare del XX secolo e per far capire quanto basti dire che una sua singola canzone, *Rollin’ Stone*, ha battezzato una delle più grandi rock’n’roll band di sempre (incommensurabile l’impatto di Muddy Waters sul blues britannico), la più celebre e a sua volta rivoluzionaria canzone di Bob Dylan e il primo foglio di musica e cultura giovanile americano. Ancora a proposito di Rolling Stones: vi dice nulla il fatto che il singolo che nel 1948 inaugurava il sodalizio fra Muddy Waters e Leonard Chess ha come lato A un brano chiamato *I Can’t Be Satisfied*? Traversati i ’50 un successo via l’altro, Waters veniva tenuto sulla cresta dell’onda nel decennio seguente dalla

venerazione dichiaratagli da tanti gruppi britannici e nei ’70 da Johnny Winter, suo devotissimo discepolo che lo portava alla Columbia. Su sua sottomarca Blue Sky pubblicava ancora dischi di valore, ultimo quel *King Bee* che nel 1981 ne anticipava di due anni la morte. Il suo periodo più classico è tuttavia quello, lunghissimo, trascorso accasato presso la Chess di cui questo triplo cd rende esemplarmente conto. Buona cosa sarebbe poi integrare con *The Complete Plantation Recordings*, strepitosa antologia di incisioni dei primi ’40, e con un live esemplare come *At Newport* del 1960.

MUDHONEY

Mudhoney
(Sub Pop, 1989)

Per raggiungere la perfezione assoluta, l’omonimo esordio dei Mudhoney avrebbe dovuto contenere *Touch Me I’m Sick*, lo strepitoso singolo che nel 1988 aveva inaugurato la carriera discografica dei quattro di Seattle e regalato alla nascente generazione grunge il suo primo hit, e un paio di episodi del mini *Superfuzz Bigmuff*; ciò nonostante, *Mudhoney* è un album di eccezionale caratura, superba fusione di hard-rock alla Stooges, crudo garage-punk (sulla cui aria *malata* influisce in misura notevole la voce di Mark Arm), istinti punk, umori blues e tentazioni filo-psichedeliche. Con le loro qualità avrebbero potuto conquistare il mondo: invece, hanno scelto di rimanere indipendenti e perdenti. E di questo, anche alla luce dell’eccellente prosieguo di carriera, non finiremo mai di ringraziarli.

ELLIOTT MURPHY

Aquashow
(Polydor, 1973)

Dei tanti “nuovi Dylan” partoriti dall’America minore nei primi ‘70, quando ce n’era bisogno per l’affanno in cui versava il vero Bob, Elliott Murphy fu uno dei più plausibili: la lingua era affilata, l’ironia lirica assicurata, i quattro quarti erano quelli scarni e spediti del folk-rock pensante. Ma come tutti - meno uno: Springsteen - Murphy restò “minore” all’ombra del genio ineguagliabile, uno di quei *broken poets* che canterà negli ‘80. *Aquashow* è comunque un esordio avvincente, e benché vi pesino le ascendenze stilistiche, con esso il biondo newyorkese mostrò subito di possedere un proprio linguaggio melodico e letterario. Che purtroppo, però, non cambierà per il resto della carriera, portandolo con sé anche nel ritiro parigino da cui ancora oggi canta il suo immaginario di rockstar fallite e romantici perdenti.

OS MUTANTES

Os Mutantes
(Polydor, 1968)

Sull'omnipervasività del fenomeno psichedelia parla chiaro la pletora di dischi provenienti da ogni angolo del globo rinvenuti una volta che si era finito di dissotterrare pepite e sassolini dai '60 statunitensi e europei. Solo curiosità per la più parte e in mezzo qualche discreta scoperta. Grave errore sarebbe però ridurre gli Os Mutantes a prodotto generico, sebbene il più pregiato, di uno spirito del tempo diffuso anche fuori dall'asse angloamericano. Il movimento tropicalista che nella seconda metà del decennio rinnovò radicalmente l'arte brasiliana aveva elementi psichedelici ma tanto altro insieme e gli Os Mutantes non sperimentarono l'LSD fino al loro primo - ahem - viaggio a Londra nel 1970. Dura a credersi ascoltando questo mattoide e bellissimo collage a base di bossanova e beat, canzone yé-yé e garage, jazz, folk e musichette circensi, vocalizzi estatici e chitarre iniettate di fuzz.

MY BLOODY VALENTINE

Loveless
(Creation, 1991)

All'incirca un miliardo delle nostre lirette: a tanto ammonta lo stratosferico conto presentato alla Creation per la registrazione di *Loveless*.

Abbastanza da fare rasentare la bancarotta all'etichetta di Alan McGee e ci vorranno gli Oasis per rimetterne a posto i disastrati bilanci. Il pop con le chitarre più conformista del decennio finirà dunque per pagare le spese di quello più ispido. L'ambizione di *Loveless*, secondo album della compagine (formatasi a Dublino ma domiciliata a Londra) capitanata da Kevin Shields, che esce a tre anni dall'eccelso debutto *Isn't Anything* (prima ancora e in mezzo una lunga teoria di ep e mini), è smodata: creare un incrocio fra *Pet Sounds* e *Metal Machine Music*. Come se l'avesse prodotto Phil Spector. Nientemeno! Impresa già abbozzata nella canzone che apriva il secondo lato dell'esordio, quella *Feed Me With Your Kiss* che avrebbe piuttosto potuto essere intitolata *Feedback Me With Your Kiss*. Polpa melodica succosissima in scorza di urlanti chitarre in distorsione con un andi ritmico che rende facilmente comprensibile il perché My Bloody Valentine fosse al tempo la band preferita di Bob Mould.
Parte da lì, *Loveless*. Ancora più eterea, però, la voce di Bilinda Butcher, galleggiante su vortici di elettriche ondivaghe. Come una Liz Fraser ingaggiata dai Jesus And Mary Chain per rifare *ad libitum Sister Ray*. Estasi dolorosa, tenerezza sadomaso, dolce ipnosi. *Loveless* si arrampica nelle classifiche britanniche fino alla ventiquattresima piazza, non abbastanza da confortare la Creation ma comunque un risultato sorprendente per un lavoro non certo per tutte le orecchie. La critica è invece unanime: un capolavoro. I quasi dieci anni trascorsi non mutano il giudizio della prima ora. Sui solchi di questo disco si continua a tornare ossessivamente, alla ricerca dell'intarsio sfuggito nelle cento precedenti frequentazioni. Anche perché non ha mai avuto un successore, di cui da troppo si favoleggia.

NAKED CITY

Torture Garden
(Earache, 1991)

Jazzista eretico come non ve ne sono altri oggidì, John Zorn decide che è tempo di fare sparire i sorrisini compiacenti che salutano le sue profferte d'amore per l'hardcore punk più estremo e financo per il grind. Allestisce una formazione stellare - lui al sax, Bill Frisell alla chitarra, Wayne Horvitz alle tastiere, Fred Frith al basso, Joey Baron alla batteria e l'ospite Yamatsuka Eye a urlare indemoniato - e, dopo un preparatorio e ancora potabile album omonimo, confeziona il capolavoro (l'unico) del grind. Ma è molto di più *Torture Garden*. I suoi quarantadue brani (dirli canzoni sarebbe improprio) che sfilano in mezz'ora ingurgitano free jazz e pop, country e punkrock e avanguardia e rivomitano subito il tutto, imbrattando l'ascoltatore di schizzi acidissimi. Arte come terrorismo. O il contrario.

YOUSSOU N'DOUR

Nelson Mandela
(Rough Trade, 1986)

Già star conclamata non solo nel natio Senegal ma in tutta l'Africa subsahariana, il ventisette Youssou N'Dour prende d'assalto i mercati occidentali nel 1986 con un album di fenomenale ispirazione e magistrale nel definire uno stile cui il nostro uomo lavora sin dal 1977, da quando era il più giovane componente degli Étoile de Dakar: parti vocali da modello *griot*,

fiati vivaci, ritmi ondeggianti, un sentire funk insinuatosi in maniera via via più prepotente, gli strumenti della tradizione affiancati o sostituiti da quelli del blues elettrico o se vogliamo del rock. Tutta la passione per il soul esplicitata in una clamorosa cover di *The Rubberband Man* dei Detroit Spinners. Un disco che è un approdo ma anche un inizio, la prima tappa del tragitto trionfale che porterà all'"Amnesty International Tour" (diviso fra gli altri con Bruce Springsteen, Sting e l'amico Peter Gabriel), alla nomina di ambasciatore dell'UNICEF e al trionfo commerciale e artistico del duetto con Neneh Cherry *7 Seconds*. Qualche tempo fa il più diffuso giornale del suo paese, *Nouvel Horizon*, ha stilato una classifica dei senegalesi più illustri del XX secolo: Youssou N'Dour si è imposto, mandando secondo il padre della patria Leopold Sedar Senghor.

FRED NEIL

Fred Neil
(Capitol, 1967)

Ricordate *Candy Man* "di" Roy Orbison? È una delle prime opere di Fred Neil (1937-2001), nato in Florida, e quindi cantautore sui generis nel Greenwich Village, dove si fa la fama di vagabondo e geniale *folk-blues-teller*. Il suo terzo, omonimo album supera al meglio certe rigidità di genere per arrivare a una espressione senza steccati stilistici: Neil passa da atmosfere prevalentemente acustiche a un uso preciso e finalizzato dell'elettrica, si scrolla di dosso i vecchi riflessi blues e arriva a un lirismo struggente. Pezzi senza tempo come la meravigliosa *The Dolphins*, *Everybody's Talkin'* (poi nella colonna sonora di *Uomo da marciapiede*) o

la sognante e triste *Farewell* bastano da soli a giustificare la sua presenza nella nostra lista, a pochi mesi dalla scomparsa terrena.

MICHAEL NESMITH

Live At The Palais
(Pacific Arts, 1978)

Certa gente ha un culo che non ci si crede. Prendete Michael Nesmith: da oscuro turnista con qualche 45 all'attivo si trova, in forza di un provino che lo fa entrare in quello che da allora è il modello di tutti i gruppi adolescenziali, ossia i Monkees, a essere uno dei divi del pop più universalmente noti dei tardi '60. E non è finita qui: siccome fra i ragazzi è l'unico dotato di talento compositivo, si prende belle soddisfazioni scrivendo per altri e intraprendendo quindi un'apprezzabile carriera solistica, all'insegna di un pigro country con inflessioni caraibiche e venature di rock'n'roll, di cui questo live è il migliore compendio. E non è finita qui: un anno dopo eredita quarantasette milioni di dollari. E non è finita qui: miete allori girando video, riunisce i Monkees e pubblica un bel romanzo. Certa gente...

NEU!

Neu! 75
(Brain, 1975)

Stessa città dei Kraftwerk (Düsseldorf), un altro duo: le storie di Ralf Hütter e Florian Schneider da una parte e Klaus Dinger e Michael Rother dall'altra a un certo punto si intrecciano anche. Accade fra il primo e il secondo album dei Kraftwerk, con Dinger e Rother in squadra e Hütter momentaneamente esule. Andati per conto loro i Neu! debuttano nel '72 con il rivoluzionario lp omonimo, confezione spartana che annuncia l'estetica del punk e spartiti che anticipano ambient e new wave. Dopo il raffazzonato ma a tratti geniale *2* si separano, salvo tornare insieme, su sollecitazione del produttore Conrad Plank, per il definitivo congedo. Da separati in casa. Prima facciata gestita da Rother, quieta, prossima per larghi tratti a Satie. Seconda da Dinger: una deflagrazione cyberpunk. Imprescindibili l'una e l'altra.

NEVILLE BROTHERS

Yellowmoon
(A&M, 1989)

La lunghissima carriera dei fratelli Neville, iniziata nei ‘50 e ancora oggi in corso, ha conosciuto alti e bassi in alternanza dilatata, ma forse un unico picco creativo: *Yellowmoon*. Come nelle rare congiunture astrali che segnano le epoche, soltanto in questo disco (se ne possono ricordare altri, appena inferiori: *Fiyo On The Bayou* e *Brother’s Keeper*, per esempio) tutto il meticciato di New Orleans trova la perfetta misura: il soul fiatistico di Allen Toussaint, l’errebì della Stax, il funk di George Clinton, l’hip-hop delle città, la musica caraibica, il cajun, lo zydeco, il jazz e il boogie del Delta rivivono e convivono in un solo linguaggio. Tra Africa e Acadia si compie il miracolo di Daniel Lanois (uno dei tanti, nel periodo), produttore in grado d’impedire che un solo elemento prevalesse sull’insieme. Che dunque è morbido e compatto come una materia prima, anche nelle sorprendenti cover di Sam Cooke (*A Change Is Gonna Come*), di Dylan (*With God On Our Side* e *The Ballad Of Hollis Brown*) e della tradizionale *Will The Circle Be Unbroken*. Ma è proprio la title-track il momento migliore dell’album, vero manifesto dell’eleganza ancestrale della cultura creola di cui i Neville sono stati interpreti magistrali.

NEW BOMB TURKS

Destroy-Oh-Boy!!
(Crypt, 1993)

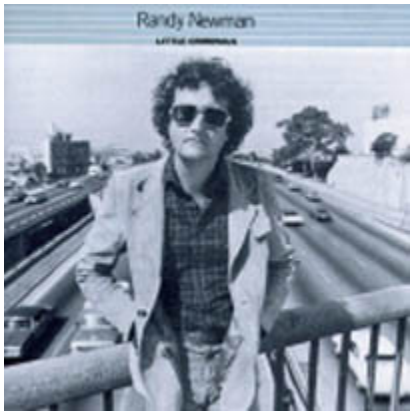
Mentre il morente grunge scagliava gli ultimi colpi di coda e la coppia Green Day-Offspring si apprestava a portare il popcore in vetta alle classifiche americane, la scena più sotterranea veniva scossa da decine di nuovi gruppi che predicavano il ritorno alle radici del punk'n'roll più degenerato e selvaggio, figlio del '77 e del primo hardcore ma anche di un'attitudine squisitamente garage. Un punk *in bassa fedeltà* di cui i New Bomb Turks - da Columbus, Ohio - sono stati tra gli iniziatori e i più titolati rappresentanti, come dimostra una discografia tanto estesa quanto coerente e ineccepibile sul piano qualitativo. A inaugurarla, dopo una significativa serie di 45 giri e contributi a raccolte, fu *Destroy-Oh-Boy!!*, micidiale sequenza di sedici brani micidiali edificati su ritmiche senza tregua, chitarre sferraglianti e una voce da acerbo Iggy Pop; semplice nell'impostazione, grezzo nella forma e irresistibile per genuinità ed esuberanza, l'album è qui eletto a simbolo di un punk certo più consapevole e meno minaccioso di quello originario ma non per questo piattamente revivalista. Inutile, magari, al fine dell'evoluzione del rock, ma straordinario nel ribadirne il più puro e contagioso spirito ribelle.

RANDY NEWMAN

Little Criminals
(Warner Bros, 1977)

Nel corso della sua carriera Randy Newman, classe 1943, ha sviluppato le proprie doti musicali su tanti versanti, cominciando nei '60 con la musica

per telefilm (*Peyton Place*) e poi toccando un eclettismo divertito che lo ha portato negli ‘80 a due album estrosi come *Trouble In Paradise* e il sarcastico *Land Of Dreams*. *Little Criminals* segue la sobrietà misurata di *12 Songs* e lo splendore di *Sail Away*, con l’interludio di *Good Old Boys*, e arriva dopo un silenzio di tre anni. Dal team Clarence White/Ry Cooder il Nostro passa a un organico variegato, con buona parte degli Eagles, Klaus Voorman, altri amici, e firma alcune delle composizioni più graffianti di sempre, dalla sferzata contro il puritanesimo statunitense di *Short People* a gemme senza tempo come *In Germany Before The War* e *I’ll Be Home*. È una piccola svolta, più variegata del cantautorato incisivo e surreale delle origini, ma mai dimentico delle radici culturali dell’artista, una specie di ragtime evoluto, ben accomodato sulla tradizione della città natale, New Orleans. Ilarità, ironia, una voce quasi nera e una abilità armonica da non sottovalutare: un insegnamento che informerà decisamente le generazioni a venire.



NEW RACE

The First And The Last
(Trafalgar/WEA, 1982)

Con un pizzico di retorica, peraltro non fuori luogo, potremmo definire *The First And The Last* come uno (storico) incontro tra generazioni, con Ron Asheton degli Stooges e Dennis Thompson degli MC5 nel ruolo di padri e tre componenti dei Radio Birdman - Rob Younger, Deniz Tek e Warwick Gilbert - ad affiancarli devotamente nell’omaggio al suono della Detroit dei tardi ‘60 da essi già perpetuato con la loro band. Durarono il breve spazio di

un tour australiano nella primavera del 1981, i New Race, ma le poche date bastarono a lasciare un segno profondo nell'epopea rock; anche e soprattutto per merito di questo live sincero e sanguigno, dove il punk'n'roll dei Radio Birdman - rappresentato da sei brani: gli altri quattro sono cover in tema o episodi scritti appositamente - si dimostra una volta in più all'altezza della sua piccola, grande leggenda.

NEW YORK DOLLS

New York Dolls
(Mercury, 1973)

Che sventole, quelle bambole. In senso musicale, s'intende: esteticamente, la vista di cinque tamarri rockettari del Bronx conciati come *drag queen* alla prima di *Rocky Horror Picture Show* è una prova sovrumana per il buon gusto di chiunque. Sempre siano benedette, le Dolls. Nel deserto musicale della New York immediatamente post-Velvet, la ghenga di David Johansen e del paisà Giovanni Genzale aka Johnny Thunders è stata il "prossimamente su questi schermi" del punk che sarebbe arrivato da lì a poco: un'anteprima kitsch, volgare e sgangherata ma anche tremendamente eccitante. L'esordio omonimo, prodotto da sua maestà Todd Rundgren, è uno dei dischi rock'n'roll definitivi proprio perché non si preoccupa di nascondere i limiti dei suoi autori, semmai ne rivendica la forza espressiva. *Trash* più che una canzone è un manifesto culturale, *Personality Crisis* il pezzo che gli Stones non hanno mai avuto il coraggio di scrivere, *Looking For A Kiss* e *Subway Train* ballate stradaiole che mettono il rossetto a Chuck Berry, *Frankenstein*

e *Vietnamese Baby* minacciosi esemplari di *garage* da bassifondi. Troppo, e troppo presto. Proprio come il titolo del disco che, un anno dopo, chiuderà una storia breve ma indimenticabile.

NICO

The Marble Index
(Elektra, 1969)

Un acerbo 45 giri per la Immediate, l'epocale contributo al primo Velvet Underground e un pregevole album (*Chelsea Hotel*) in stile cantautoriale precedono questa atipica raccolta di brani arrangiati da John Cale con la quale Nico avvia la sua carriera di sacerdotessa *dark*. Privo di strutture ritmiche e sorretto dal suono maestoso di un harmonium, *The Marble Index* esalta l'approccio ieratico della *chanteuse* tedesca, la cui voce - ora più profonda e magnetica - incrementa la (cupa) evocatività dell'insieme. Né rock e né pop, in questi solchi: solo litanie sommesse screziate di aperture classicheggianti, accenni sperimentali e lontani echi folk, a dipingere atmosfere che trasportano in dimensioni aliene dove regnano narcosi e inquietudine. E dove fuoco e ghiaccio convivono incredibilmente in armonia.

NINE INCH NAILS

The Downward Spiral

(Nothing, 1994)

Rock duro ed elettronica, un matrimonio impossibile. Almeno fino a quando non ci ha pensato Trent Reznor. *The Downward Spiral* perfeziona ed estremizza la formula proposta dal musicista americano nel debutto *Pretty Hate Machine* del 1989: ritmiche ossessive, chitarre iperdistorte e taglienti, voce inquietante e abbondanti dosi di sonorità sintetiche cupe e minacciose. E i testi non sono da meno: tematiche scomode come sesso, capitalismo e religione vengono affrontate senza peli sulla lingua, con buona pace di benpensanti e bacchettoni, evitando la trappola della provocazione fine a se stessa. Ciò che ne risulta è un viaggio senza ritorno nei meandri più oscuri della psiche umana, in cui anche gli episodi più soft hanno comunque un ché di terrorizzante. Insomma, un disco compatto e privo di compromessi: quegli stessi compromessi che Marilyn Manson, discepolo degenere di Reznor, sarà disposto ad accettare per raggiungere il successo di massa. Il Nostro invece, preferendo la sostanza alla forma, ha aspettato altri cinque anni per dare un seguito a *The Downward Spiral*. E, ancora una volta, quello che ne è uscito (il doppio *The Fragile*) ha tutti i crismi del capolavoro.

NIRVANA

Nevermind
(Geffen, 1991)

Difficile immaginare cosa sarebbe oggi il rock se *Smells Like Teen Spirit* non fosse mai stata scritta: 4' e 58" che hanno modificato per sempre la storia della musica, non sotto il profilo stilistico ma sul piano del rapporto della grande industria discografica con i fermenti *duri e puri* provenienti dall'underground. Anche se su major avevano già inciso, oltre ai ben più potabili R.E.M., band come Hüsker Dü e Sonic Youth, i Nirvana dimostrarono l'efficacia anche commerciale di ciò che veniva *dal basso*, arrivando alla vetta delle classifiche americane e tracciando una netta linea di demarcazione - tre lustri dopo il precedente spartiacque, il punk - tra il "prima" e il "dopo".

All’epoca certa critica parlava di “morte del rock”, ma *Nevermind* - perfetta epitome di quel *non-genere* e *non-movimento* etichettato per ragioni di comodo come grunge - zittì le Cassandre con un urlo alienante, acido e disperato, irresistibile abbraccio di punk e hard dietro le cui distorsioni affioravano brillanti melodie pop. Più quadrato dell’esordio *Bleach* e meno omogeneo e maturo del successore *In Utero*, il secondo Nirvana esplose come una bomba atomica, imponendo Kurt Cobain come icona dei ‘90 e spargendo sul mondo intero un micidiale *fallout*. E se *Smells Like Teen Spirit* è assurta al rango di inno generazionale, fungendo da detonatore a tensioni e istinti creativo-emotivi troppo a lungo repressi, è toccato agli altri episodi chiarire meglio i termini della rivoluzione messa in atto dal power-trio di Aberdeen/Seattle: dal cieco furore di *Territorial Pissings* e *Breed* alle rarefatte e crude armonie di *Something In The Way* e *Polly*, passando per i repentini cambi di atmosfere di *Come As You Are* e *Lithium*, l’album è un autentico manifesto di disagio post-adolescenziale e del desiderio di esorcizzarlo con il rock’n’roll. Vigoroso, ruvido, sanguigno ed essenziale, a esprimere un’urgenza di comunicazione magari confusa e contorta ma indiscutibilmente sincera.

NIRVANA

Unplugged In New York
(Geffen, 1994)

Nei nostri ‘90, gli unici a essere rappresentati da due album sono i Nirvana: con *Nevermind*, ovviamente, e con questo splendido live acustico - all’esatto opposto dei Nirvana convenzionalmente (ed erroneamente) intesi - che immortala classici quali *Come As You Are*, *Polly*, *All Apologies* e la sottovalutata *About A Girl* nella loro più nuda e intima essenza; inoltre, sei cover delle più diverse, da David Bowie a Leadbelly fino ai Vaselines e ai Meat Puppets, questi ultimi (presenti in studio) con ben tre titoli. Mai le canzoni dei Nirvana erano state così *canzoni*, e mai Kurt Cobain era apparso così genuinamente spigoloso e nel contempo - il controsenso è solo apparente - così carezzevole e fragile nell’intonare le sue torbide ballate di amore e disagio. Chi riesce ad ascoltare quest’album senza commuovendosi almeno una volta non può essere vivo.

OASIS

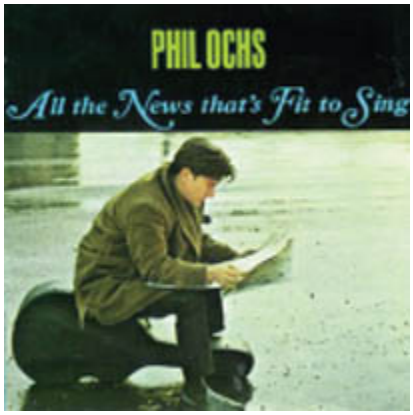
Definitely Maybe
(Creation, 1994)

Il debutto della band dei fratelli Gallagher è il disco che, assieme a *Parklife* dei Blur, ha dato il "la" al discusso fenomeno del brit-pop. Semplicissima, e per questo vincente, la ricetta degli undici brani qui raccolti: riff immediati, una manciata di accordi, irresistibili refrain e continui richiami ai '60 di Beatles e Rolling Stones, a costituire un album assai piacevole nel quale spiccano alcuni dei titoli maggiormente rappresentativi del repertorio del gruppo di Manchester (due su tutti, *Live Forever* e *Supersonic*). Purtroppo, però, la formula ha ben presto mostrato la corda, e i lavori successivi si sono limitati a riciclare quanto di buono si trovava nell'esordio; finendo per trasformare gli Oasis nella controfigura di quel grande ensemble che, almeno per un po', sono riusciti a essere.

PHIL OCHS

All The News That's Fit To Sing
(Elektra, 1964)

Vissuto artisticamente all'ombra di Bob Dylan, Phil Ochs soffrì la sua condizione di eterno secondo fino a scegliere d'impiccarsi un giorno del 1975, che aveva trentasei anni. Nacque in Texas, crebbe in Ohio, cercò fortuna a Los Angeles e andò a morire a New York. Un vero eroe americano, tragicamente sconfitto dal Paese che tentò di *sgridare* con le sue canzoni di protesta, di pace, di paura per l'imminente collasso. Il suo folk era una sorta di giornalismo cantato, dettagliato e cronachistico come un articolo di politica. Poi sarebbe mutato in un pasticcio di country-pop barocco, fino alle ultime uscite in giacca di lamè come una patetica controfigura di Elvis. *All The News That's Fit To Sing* è l'esordio assoluto: in *One More Parade* e *Power And The Glory* ci sono la forza e la tenerezza di un uomo appassionato dell'America, e mai ricambiato.



SINEAD O'CONNOR

I Do Not Want What I Haven't Got
(Ensign 1990)

L'artista irlandese si impone definitivamente con *I Do Not Want What I Haven't Got*, che mantiene e sviluppa le promesse dell'esordio *The Lion And The Cobra*; è il brano *Nothing Compares 2 U*, firmato da Prince, a lanciarla nell'Olimpo del Pop, ma è l'album che lo contiene a rivelarne le

straordinarie doti interpretative e l'efficacia compositiva. Le canzoni, siano ballate dall'orchestrazione misurata o forme essenziali di rock, veicolano una voce dalla bellezza cristallina, frutto di elementi eterogenei: una formidabile fusione di radici irlandesi, spiritualità e rabbia civile. Non ancora prigioniera del desiderio di essere *controcorrente* a tutti i costi - attitudine che ha troppo spesso relegato ai margini la musica - la O'Connor è qui portatrice di una tensione emotiva indimenticabile.

ONLY ONES

Baby's Got A Gun
(CBS, 1980)

"Troppo punk per gli hippie, troppo hippie per i punk": parole di Steve Sutherland che spiegano perché un gruppo il cui primo 45 giri era stato eletto "singolo della settimana" da *Melody Maker*, *New Musical Express* e *Sounds* non vide mai decollare la sua carriera, conclusa poi con un disastro drammaticamente rock'n'roll (un tour americano interrotto con la polizia alle calcagna). Di non essere nato sotto una buona stella il leader Peter Perrett doveva avere avuto sentore già con l'avventura England's Glory, ibridazione glam fra Kinks, Syd Barrett, Kevin Ayers e Velvet che incise un bell'album senza riuscire a pubblicarlo. Only Ones replicheranno la formula con più devozione per Lou Reed e immaginando come avrebbero potuto suonare i Television se fossero stati i Roxy Music. Splendidi anche l'omonimo esordio (1978) e *Even Serpents Shine* (1979).

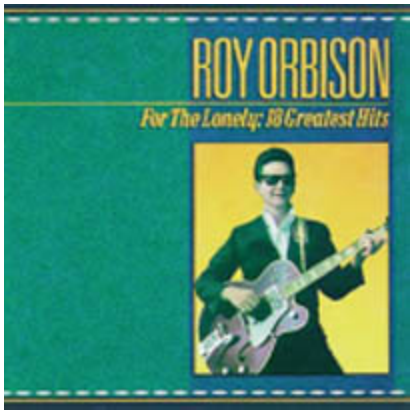
ORB

U.F. Orb
(Big Life, 1992)

Band *chill-out* per antonomasia, è una delle testimonianze concrete del rimescolamento assoluto e innovativo dei generi che è la cifra della scena musicale odierna più interessante. Nodo centrale della vicenda Orb è Alex Paterson, prima con Jim Cauty, poi con Thrash e infine quasi da solo: appassionato di macchinari *d'antan* e di manipolazioni "sottili", connesse sia al progressive meno "autolesionista" dei '70, sia alle soluzioni del dub, della techno, insomma, delle nuove ritmiche, costruisce una band-evento, capace di abbacinare dal vivo e di far *viaggiare* senza remore nei suoi lavori in studio. *U.F. Orb* balza al primo posto nelle classifiche inglesi e rappresenta l'opera più significativa del Nostro, anche grazie alla presenza della circolare *Blue Room*, "il singolo più lungo della storia del pop" (sui 38 minuti).

ROY ORBISON

For The Lonely
(Rhino, 1988)



Una carriera lunga e tutto sommato poco fortunata, quella di Roy Orbison, debuttante nel 1956 e ben presto relegato all'ingrato ruolo di interprete ripetitivo, e assai poco originale, offuscato dai primi successi di Beatles e Rolling Stones. Eppure questa opportuna antologia, veramente ben curata, che raccoglie materiale del periodo ´59/´65, contribuisce a chiarire quale influenza abbia esercitato sul rock dei decenni seguenti: basti ascoltare alcuni brani d'inizio carriera dei quattro di Liverpool. Da riascoltare nell'ottica del ricordo, anche con un pizzico di nostalgia, classici come *Only The Lonely*, *Blue Angel*, *Running Scared*, *Blue Bayou*, e quella *Oh Pretty Woman* che regalò a Orbison - molti anni prima di Gere e Julia Roberts - uno dei pochi veri soffi di successo.

ORBITAL

Snivilisation
(Internal, 1994)

Nati a cavallo fra '80 e '90, gli Orbital dei fratelli Phil e Paul Hartnoll toccano subito uno dei loro vertici espressivi col primo singolo, *Chime* (su un campione dei Crass), una canzone d'amore registrata su quattro piste che mette in guardia sul profilo creativo dei due. Innamorati tanto della techno

quanto della lezione del punk, innalzeranno la dance - per loro solo un punto di partenza - a una ricerca frammentaria ma riuscita fra psichedelia/rave ed elettronica strumentale sempre più accorta. *Snivilisation* è il loro terzo album ed è anche la prova della maturità. Il duo inglese qui trova un bell'equilibrio fra *elettricità* e *tecnologia*, disegnando una serie di pezzi dai contenuti ecologisti "importanti" e dai contorni sfuggenti, servendosi con abilità della tecnica del campionamento, poco prima della sua esplosione.

JIM O'ROURKE

Eureka
(Domino, 1999)

Musicista eclettico e dalla forte personalità, Jim O'Rourke è indubbiamente uno dei personaggi più importanti della seconda metà del decennio. Figura di spicco della scena post-rock coi Gastr Del Sol, titolare di numerosi progetti e collaborazioni nel campo della musica d'avanguardia, produttore e session-man richiestissimo (lo ricordiamo, tra l'altro, a fianco degli ultimi Sonic Youth), con *Eureka* O'Rourke ha voluto realizzare il perfetto disco pop. E ci è andato dannatamente vicino. Orchestrazioni, chitarre e pianoforti appena accarezzati, ricchi impasti vocali e neanche troppo lontani echi jazz sono solo alcuni tra gli ingredienti di un album senza tempo, attuale oggi come avrebbe potuto esserlo trent'anni fa e come, speriamo, lo sarà tra altri trenta. Che sia lui il vero erede di Brian Wilson?

JOHNNY OTIS

The Capitol Years
(Capitol, 1989)

Pochi bianchi hanno fatto così tanto per la musica nera quanto Johnny Otis. Figlio di genitori greci emigrati in California, cresciuto perfettamente a suo agio in mezzo alla gente di colore, Otis di bianco aveva solo la pelle. L'anima, musicalmente parlando, è sempre stata nerissima. Il soprannome di "padrino del r'n'b" se lo è guadagnato con la sua infaticabile opera di talent scout - Little Richard, Esther Phillips, i Robins (poi Coasters), Big Mama Thornton, Jackie Wilson sono solo alcune delle sue scoperte - ma la sua lunghissima e poliedrica carriera di musicista, arrivata fino a oggi, merita altrettante medaglie. *Capitol Years* racconta della frizzante miscela di swing, rock'n'roll, jumpin' jive e rhythm'n'blues che caratterizzò l'attività di Otis e della sua big band negli anni '50, ma sappiate che anche molti dischi dei decenni successivi, più virati su tonalità blues, jazz e funk, sono imperdibili.

GRAHAM PARKER

Howlin' Wind

(Vertigo, 1976)

Cascato per qualche strana coincidenza nel calderone del pub rock inglese della metà dei '70, Graham Parker ne uscirà presto grazie alle sue peculiarità di autore e performer. Certo, i dischi realizzati con i Rumour avevano il tiro alto e teso perfetto per un pubblico di birre, ma la finezza narrativa di Parker, la sua propensione al lavoro solista e lo scarso interesse mostrato per qualsivoglia collaborazione esterna al suo entourage dicono di un cane sciolto, umorale e incostante picconatore del buoncostume britannico e solitaria figura di perdente a tutto tondo. *Howlin' Wind* è, con *Heat Treatment*, *Squeezing Out Sparks* e il live *Parkerilla*, la quintessenza del Parker dei '70, meno maturo del successivo, ma più *agitato* e per questo più avvincente.

GRAHAM PARKER

Parkerilla

(Vertigo, 1978)

Soul, R&B, funky, reggae, in una parola rock'n'roll. *Parkerilla* è l'apoteosi del Graham Parker maggiormente vicino all'intrattenimento, al richiamo del palcoscenico, che trasforma il suo taglio più introspettivo o quello delle canzoni più dolenti in un'esplosione di ritmo e di riff elettrici (Brinsley Schwarz), ben sostenuti da una voce tanto nasale quanto

penetrante. Del resto, nel 1978, il grande songwriter londinese ha già alle spalle dischi come *Howlin' Wind* o *Heat Treatment*, catalogati in fretta come pub rock ma ancora oggi pieni di una attitudine ruvidamente pop che non li ha fatti invecchiare. Qui Parker si dedica ad alcune delle sue composizioni all'epoca più recenti e all'ultimo e abbastanza anonimo *Stick To Me*, ma la rivisitazione concessa dai suoi Rumours è un caleidoscopio, con l'apice nella sudatissima *Heat In Harlem* o nello swing d'apertura di *Lady Doctor*: sonorità secche e coinvolgenti, che rimandano spesso a scenari americani fra gli anni '50 e '60, rivisti con un nerbo che non è mai nostalgia. Lontano molte miglia dalla sua casa anagrafica, il sound parkeriano scrive così una pagina indimenticata delle sue vicende.

PARLIAMENT

Live - P-Funk Earth Tour
(Casablanca, 1977)

Se l'elefantiasi è stata uno dei mali degli anni '70, i Parliament (formazione, ricorderete, tenuta in piedi da George Clinton per tutto il decennio parallelamente ai Funkadelic) ne erano affetti a uno stadio terminale: ammennicoli di scena a bizzeffe, strumentazione faraonica e abbastanza musicisti sul palco da poterci fare una squadra di calcio panchina compresa. Fine di ogni somiglianza con i tromboni del progressive, essendo un loro più plausibile riferimento la Sun Ra Arkestra in versione se possibile più eccentrica e naturalmente molto più funk... scusate... p-funk. C'è un senso del groove impareggiabile all'opera qui, fra chitarre acide e cori esagerati, e pattern ritmici a sufficienza da alimentare due decenni di hip hop.

GRAM PARSONS

G.P.

(Reprise, 1973)

In ventisette anni di vita, Gram Parsons produsse sei dischi con quattro diverse modalità: uno con la International Submarine Band, uno con i Byrds, due con i Flying Burrito Brothers e due a proprio nome. Morì nel deserto di Joshua Tree dopo una vita stracciata di lutti, vagabondaggi, ricchezze inutili e amicizie prestigiose. Probabilmente, se fosse entrato negli Stones come Keith Richards desiderava, oggi sarebbe un altro miliardario coi capelli impomatati. Invece è l'immagine giovane e affranta del male di vivere che ha ucciso Hank Williams. Fu scavezzacollo e alternativo senza sfasciare stanze d'albergo né distorcere gli strumenti. Fu gentile e fragile, di un talento nobile e squisito, e suonò il country e il folk senza farli passare per generi da festa paesana. Ognuno dei suoi due album solistici andrebbe tramandato ai

posteri, ma dovendone scegliere uno abbiamo optato per *G.P.*, che è il primo. *Grevious Angel* uscì l'anno dopo, già postumo. In entrambi ci sono la dolce Emmylou Harris, compagna del Nostro, e il funambolico James Burton, al tempo chitarrista di Elvis. Qua ci sono undici canzoni che fanno ancora venire i brividi, sapendo che da qualche parte le ceneri dell'angelo le stanno ancora cantando.

CHARLEY PATTON

The Definitive
(Catfish, 2001)

Fumatore, bevitore, viaggiatore, donnaiolo (ha avuto ben otto mogli), superstizioso, irascibile, incarcerato almeno una volta, morto giovane seppure non violentemente (lo stroncò un infarto, a quarantatre anni, nel 1934), Charley Patton è uno degli archetipi del bluesman "maledetto". Non solo, comunque: è stato anche, assieme a Blind Lemon Jefferson, il più influente profeta del Verbo country blues, e il padre spirituale di tutti i grandi bluesmen del Delta: Son House, Robert Johnson, Bukka White, Howlin' Wolf, Muddy Waters, tra gli altri.
Chitarrista abile e spettacolare (suonava il suo strumento tenendolo anche tra le ginocchia e dietro la schiena), Patton fu protagonista di quattro session di studio, quella inaugurale nel 1929 e l'ultima pochi mesi prima di spegnersi nel Mississippi che gli aveva dato i natali. Un repertorio comunque abbastanza esteso al quale rende piena giustizia questo box di tre cd contenente cinquantotto brani alcuni dei quali in due versioni: c'è *Pony Blues*, la prima incisione in assoluto, e c'è *Oh Death*, fissata su lacca nel 1934 a New York; e, in mezzo, un intero mondo di brividi e suggestioni che scuotono *nel profondo*.

PAVEMENT

Slanted And Enchanted
(Matador, 1992)

Arduo scegliere un solo album dei Pavement, di sicuro il gruppo più autorevole tra i titolari dell'attitudine indie lo-fi dei '90. Termini, quelli, che furono coniati più o meno in corrispondenza dell'avvento della band di Stockton. Nel mazzo dei cinque è stato semplicemente più *comodo* rivolgersi all'esordio, un'esplosione di connotazioni archetipiche: missaggio volutamente caotico, attenzione riposta nella sostanza e solo residualmente nella forma, obliquità new wave sposate a un irrefrenabile impeto punk e a un sotteso lirismo pop. Grezzo come un diamante appena estratto da una caverna remota, *Slanted And Enchanted*, che arrivava nel '91 dopo tre ep, vendette centomila copie, il che lo consegna alla storia come un vero successo underground, capace da solo di attivare un modo di porsi alla vita che non prevede finzioni né ammiccamenti di sorta: *sono quello che sono* è il dogma (anzi, l'anti-dogma) di base. *Slacker* è il termine che s'appiccica alla vocalità svogliata di Malkmus e all'aspetto informale dei suoi compagni (nell'occasione, Spiral Stairs e Gary Young; solo più tardi si aggiungeranno Bob Nastanovich e Mark Ibold, mentre Steve West sostituirà Young fino a formare il quintetto che storicamente sarà identificato come Pavement). Fusione ironica e stridente di Pixies, Wire, Television e Fall, con un aspetto noise che paga dazio ai Sonic Youth, i primi Pavement non si concedono le tenerezze (se si eccettuano forse *Zurich Is Stained* e *Here*) che invece lasceranno affiorare negli album successivi, soprattutto nei maturi ultimi due.

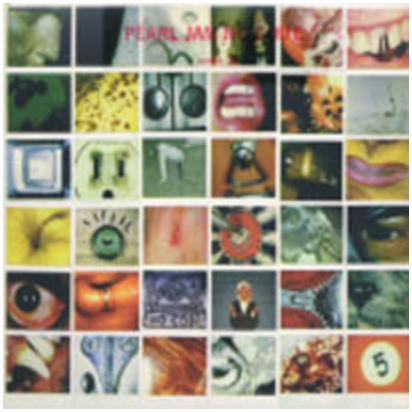
Qui è tutto un torcimento di stomaci e distorsioni strutturali e urlacci scomposti su *cut-up* testuali al limite del nonsense, e se il termine lo-fi ha mai avuto un senso è qui che se ne disegnano le coordinate, in un suono di batteria così sciatto da sembrare povero, in un muro storto di rumorosità primitive, in un'idea di produzione che rifiuta la bella forma. Forse non il disco migliore dei Pavement, ma di certo il più promettente. Di una promessa poi magnificamente mantenuta.

PEARL JAM

No Code
(Epic, 1996)

Al di là del valore della loro produzione discografica, i Pearl Jam meriterebbero la presenza tra questi *magnifici cinquecento* in quanto ideale incarnazione anni '90 della "classicità rock": quella che dal punto di vista stilistico significa bilanciamento tra potenza, spigolosità e armonia, e che sul piano generale è sinonimo di aggregazione e impegno. Un gruppo capace di attrarre attorno a sè un pubblico quantomai eterogeneo in virtù di una *universalità* di formula e di messaggio che - illuminata com'è da rare doti di coerenza e carisma - non corre mai il rischio di cadute nel nazionalpopolare. Con tali premesse, la scelta dell'album più adatto a rappresentare Eddie Vedder e compagni non si presentava molto semplice, anche a causa delle diversità esistenti tra i vari titoli. Meglio *Ten*, il compatto esordio contenente le celeberrime *Alive*, *Even Flow* e *Jeremy*, oppure il terzo capitolo *Vitalogy*, lavoro della svolta verso sonorità sempre rock ma senz'altro di più ampio respiro? Alla fine, nel dilemma, è sembrato logico optare per il quarto *No*

Code, che pur affrancandosi dalle atmosfere epiche degli esordi offre una splendida panoramica sui Pearl Jam della maturità, quelli che pur dimostrandosi eredi (*mutatis mutandis*) dei Led Zeppelin non hanno certo remore a dichiarare il loro amore per Neil Young: capaci di distendersi in intense performance dai toni quasi bucolici, sulle quali si allungano vellutate ombre psichedeliche (*Who You Are*, *Off He Goes*, *Smile*, *Sometimes*) come all'occorrenza di lanciarsi in furibonde cavalcate punk/hard (*Hail*, *Hail*, *Habit*) senza ovviamente trascurare le ballate passionali e avvolgenti (*Red Mosquito*, *Present Tense*, *Around The Bend* e la più energica *Mankind*). Un disco magari non molto appariscente, ma equilibrato ed eclettico come forse nessun altro tra quelli realizzati del quintetto di Seattle. E suggestivo, dalla prima all'ultima nota, con i suoi riferimenti folk, le sue esplosioni elettriche e le sue carezze acustiche, le chitarre ora fragorose ma più spesso limpide di Stone Gossard e Mike McCready, il canto ispiratissimo di Eddie Vedder e il senso di selvaggia libertà - *nessun codice*, appunto: quindi, nessuna barriera - che prorompe dai suoi solchi.



PEARLS BEFORE SWINE

One Nation Underground
(ESP, 1967)

Non facile, scegliere tra il primo e il secondo (*Balaklava*) album dei Pearls Before Swine del *poeta minore* Tom Rapp, e se qui l'ha spuntata il debutto, è perché *inventò* invece di *consolidare* lo psycho-folk visionario e

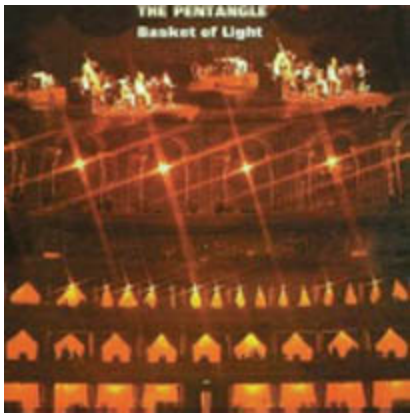
misticheggiante - ben rappresentato dal dipinto di Hieronimus Bosch riprodotto in copertina - della band naturalizzata newyorkese. Frutto di session all'insegna della spontaneità, il disco allinea ballate leggiadre e qua è la *disturbate*, vicine per molti versi a quelle poi sviluppate da Tim Buckley o Nick Drake e cantate con una timbrica nasale fascinosamente sgraziata; il tutto in un gioco di estrosi equilibri elettroacustici che apre insospettati spazi all'immaginazione e all'introspezione, immergendo in un trance bucolico che solo a tratti (ad esempio, l'aspra *Uncle John*) sfocia in convulse divagazioni filo-garage.

PENTANGLE

Basket Of Light

(Transatlantic, 1969)

Con i Fairport Convention, i Pentangle di Bert Jansch e John Renbourn sono stati straordinari innovatori del folk britannico, nel cui tessuto hanno inserito con abilità e buon gusto elementi blues, jazz e (proto) progressive. Del percorso iniziale della band, snodatosi tra gli ultimi '60 e i primi '70 e conclusosi con una temporanea separazione, testimonia con particolare efficacia questo *Basket Of Light*: nove episodi di sublime grazia, costruiti su articolati e suggestivi intrecci elettroacustici sui quali domina la voce celestiale di Jacqui McShee. Assieme al successivo *Cruel Sister*, composto per la maggior parte di tradizionali riarrangiati, è l'articolo più prezioso nel catalogo del quintetto; nonché l'unico ad aver raggiunto le zone alte (addirittura il n.5) delle classifiche d'Oltremanica.



PERE UBU

The Modern Dance
(Blank, 1978)

Provengono da Cleveland, Ohio, i Pere Ubu, e prendono il nome dall'*Ubu Roi* del commediografo francese di fine '800 Alfred Jarry, il profeta della patafisica. Basterebbe questo per inquadrare la band guidata dal corpulento David Thomas: scenari (post)industriali e genialità grottesca. Caratteristiche che trovano la loro forma migliore nell'esordio *The Modern Dance*, degno seguito di quattro stupefacenti singoli autoprodotti e compresi nella non meno fondamentale antologia *Terminal Tower*. Dal fischio che apre l'iniziale *Non-Alignment Pact* alle inquietanti risate e ai cambi di tempo della *title track*, dal blues stralunato e alquanto free di *Laughing* fino alla chiusura alcolico-lisergica di *Humor Me*. E, nel mezzo, quello stravagante *patchwork* di suoni ed emozioni che porta il titolo di *Chinese Radiation*, l'incalzante *Life Stinks* (un titolo un programma), l'algido funk narcolettico di *Real*

World e le atmosfere alternativamente minimali e cacofoniche della lunga *Sentimental Journey*. Un disco di rottura, quindi, rabbioso e sperimentale, imparentato sia con il punk che con la new e la no wave, abrasivo ma non privo di aperture melodiche. Che ancora oggi suona coraggioso e, a suo modo, nuovo.

CARL PERKINS

Original Sun Greatest Hits
(Rhino, 1987)

Carl Perkins è - con Elvis, Cash e Lewis - uno del Million Dollar Quartet, la combriccola che ha fatto della Sun Records il simbolo del rockabilly primitivo. Arrivato a Memphis, dal natìo Tennessee, subito dopo Elvis e poco prima di Lewis, Perkins lavorò duro suonando e scrivendo una buona quantità di canzoni di pregevole fattura. Una di queste è semplicemente "la" canzone rock'n'roll: *Blue Suede Shoes* abbattè gli steccati dei generi scalando le classifiche pop, country e rhythm'n'blues come non era mai accaduto. Fatalmente, il brano esplose nelle mani di Elvis, e Perkins ne raccolse appena le briciole. Ottimo autore, ma dotato di scarso fascino rispetto ai più aitanti colleghi, Perkins verrà rispettato come uno dei grandi padri del rock'n'roll e come tale presto incluso nella Hall of Fame, fino alla morte sopraggiunta nel 1998.

LEE “SCRATCH” PERRY & DUB SYNDICATE

Time Boom X De Devil Dead
(On-U Sound, 1987)

La sua *People Funny Boy* è considerata una delle prime canzoni che appropriatamente possano essere definite reggae. Fu il primo a valorizzare Bob Marley. *Blackboard Jungle Dub* contende ad *Aquarius Dub* di Chin Loy e a *Java Java Java Java* di Clive Chin il titolo di primo 33 giri dub. Ogni volta che si fa una lista dei migliori lp di reggae di sempre vi figurano al peggio uno o due titoli suoi e tre o quattro che ha prodotto. Questo in spiccioli il giamaicano Lee Perry (all’anagrafe Rainford Hugh Perry, classe 1936), con Sun Ra e George Clinton il più grande eccentrico dell’ultimo mezzo secolo di musica nera e come loro un genio la cui influenza va assai al di là degli stili praticati.
A rappresentante di una discografia semplicemente sterminata (decine gli album, centinaia i singoli) un’opera tarda ed esemplarmente sintetica nel suo unire tribalità da giungla e stregonerie da studio di registrazione. Ottimamente prodotto dal discepolo Adrian Sherwood, *Time Boom X De Devil Dead* non è comunque soltanto una faccenda di suono - possente, pulsante, primitivo e sofisticato insieme - ma anche di canzoni. Impossibilmente incisive. Provate a schiodarvi dalla memoria, se ci riuscite, l’inno alla legalizzazione della cannabis della quasi *title-track De Devil Dead*.

TOM PETTY & THE HEARTBREAKERS

Tom Petty & The Heartbreakers
(Shelter, 1976)

L'esordio del ventiquattrenne Tom Petty coincide con la prima testimonianza degli Heartbreakers, una delle più grandi *backing band* della storia del rock. Benmont Tench, Mike Campbell, Stan Lynch e Ron Blair accompagnano il biondo floridiano nella sua uscita a cavallo del rock'n'roll dei '50 e del beat dei '60. Seguirà una carriera più che dignitosa, con alcuni momenti eccellenti e qualche incertezza. Non troppo originale, ma abbastanza vario e dinamico, l'album mostra oggi qualche ruga, soprattutto in fatto di arrangiamenti e agilità di scrittura. Almeno un paio di brani, però, restano esemplari del genere: *Breakdown*, ballata flessuosa di curve e sincopi, e *American Girl*, smanioso punkabilly in salsa croccante, sono canzoni che non si dimenticano. Tutto sommato, un classico *minore*.

PET SHOP BOYS

Behaviour
(Parlophone, 1990)

Le radici dei Pet Shop Boys affondano nell'amicizia e nell'amore condiviso per il pop (di cui pianificheranno un bello stravolgimento) da parte di Neil Tennant e Chris Love. Questi due ragazzi inglesi faticano un po' a trovare visibilità sul suolo patrio; poi, l'esordio sulla lunga distanza di *Please* (1986) sancisce un successo che progredirà nel tempo, sostenuto da idee sonore fra il kitsch decadente del periodo e una concezione della formacanzone evoluta. Dopo una serie di successi sui sintetizzatori e sui ritmi della dance (*yuppiehouse*), *Behaviour* segna uno dei punti-chiave per il passaggio fra i decenni, l'evoluzione dal ritmo e dall'alambicco puro e semplice (e anche *facile*, ammettiamolo) verso una concezione più profonda e frastagliata della *popular culture*, in una serie di quadri ambiziosi, anche, ma riusciti nell'accostamento di un minimo di feeling elettrico con l'attenzione al futuro. La schiera delle partecipazioni (Angelo Badalamenti, Johnny Marr, il Balanescu Quartet) eleva la qualità, sicuramente intrigante, del lavoro dei due. I pezzi si chiamano *How Can You Expect To Be Taken Seriously?*, *Being Boring*...e sono diventati, nel tempo, una dimostrazione di come si possa ballare senza necessariamente perdere la testa.

WILSON PICKETT

The Exciting
(Atlantic, 1966)

Eccitante, lo dice il titolo del primo dei due strepitosi 33 giri pubblicati nel 1966 dal nostro uomo. Perfido, quello del secondo - *The Wicked Pickett*. Aggettivi che gli calzano entrambi alla perfezione, stando a ciò che esce dai

solchi e a note biografiche che riferiscono di un carattere litigioso da seminazizzania. Un problema per chi dovette lavorarci assieme, certo non per noi che tre decenni e mezzo dopo troviamo intatta in questi album la dirompenza di un errebì ipercinetico. Arduo scegliere fra due (capo)lavori che sostanzialmente si equivalgono. Si è preferito il primo in quanto evidenzia la bravura di Pickett non solo come interprete (il secondo è tutto costruito con materiali altrui) ma anche come autore, certo poco prolifico ma di vaglia. Tant'è che i cinque brani autografi in scaletta sono tutti assurti al rango di classici e *In The Midnight Hour* è tuttora canzone fra le più riprese.

PINK FAIRIES

Never Never Land

(Polydor, 1971)

Scheggia impazzita della psichedelia più *libera* del decennio precedente, i Pink Fairies si formano dall'incontro dei Deviants, abbandonati da Mick Farren, con il batterista Twink Adler, spirito totalmente alternativo dell'underground inglese, già con Tomorrow e Pretty Things. Il primo disco che incidono è anche il migliore, intingolo di rock'n'roll grintoso e oltraggioso, prima che il tempo faccia piazza pulita degli ultimi cascami floreali britannici. A differenza di altre formazioni per così dire reduci, i Pink Fairies mantengono la spontaneità delle loro radici, almeno per il momento. Nello stesso anno di *Never Never Land*, Twink lascerà il gruppo per proseguire una peregrinazione senza meta, mentre gli altri segneranno un buon successo commerciale con *What A Bunch Of Sweeties*. Il fuoco si sta però spegnendo.

PINK FLOYD

The Piper At The Gates Of Dawn
(Columbia, 1967)

I primi Pink Floyd sono riusciti a sintetizzare in una visione unica e inimitabile - essenzialmente, quella del leader e fondatore Syd Barrett - gli impulsi provenienti dall'acid rock westcoastiano, l'interesse per le forme musicali libere e improvvisative e l'amore per il fiabesco più autenticamente inglese. In poco più di un anno il gruppo ha enormemente allargato i propri orizzonti, con un suono che inizialmente diluisce in lunghe divagazioni sature di feedback un repertorio votato al R&B. Nei primi mesi di quell'intenso 1967, due singoli dotati di fascino obliquo e magnetico - *Arnold Layne* e *See Emily Play* - conquistano le classifiche senza allontanarsi da quel suono espansivo e fragoroso che deliziava il pubblico underground dell'UFO Club; e *The Piper At The Gates Of Dawn* ritrae entrambe le facce della medaglia, simbolo di una miracolosa stagione in cui il pop e l'avanguardia vanno a braccetto, consentendo ai Beatles, ad esempio, le invenzioni piene di *additivi* di *Revolver* e di *Sergent Pepper*.
A quasi trentacinque anni di distanza non si può che confermare la luminosità di un'opera leggendaria, un affascinante viaggio nella mente bizzarra e iperattiva del suo creatore, accompagnato da un gruppo che lo asseconda alla perfezione. L'album è affollato da suggestioni fantascientifiche -

Astronomy Domine, nata sfogliando un volume di astronomia e adagiata su vertiginosi saliscendi di chitarra, *Interstellar Overdrive*, simulazione di un viaggio astrale, dieci minuti di robusta follia lisergica sigillata in apertura e in chiusura da un riff immortale - che convivono felicemente con le filastrocche infantili (le bucoliche *The Gnome* e *Scarecrow*, la *Matilda Mother* inframmezzata da un organo orientale) e le chitarre affilate di *Lucifer Sam*, concludendo la corsa con i folli giochi meccanici in coda a *Bike*. *The Piper* è tutto questo, e soprattutto un monumento classico - il più classico, forse - dell'era psichedelica, ancora affollato di visitatori che sgranano gli occhi.

PINK FLOYD

The Dark Side Of The Moon
(Harvest/EMI,1973)

Al di là del primato di copie vendute, *The Dark Side Of The Moon* rappresenta per i Pink Floyd un punto di svolta: lo zenit della loro popolarità e allo stesso tempo l'inizio del loro declino, dovuto in parte proprio allo straordinario successo e alle conseguenti pressioni, come pure alle posizioni sempre più accentratrici di Roger Waters. Le colpe addebitate a questo album sono comunque infondate. Non sono di casa qui, è vero, la genialità dell'era barrettiana e le dilatazioni oniriche di *Ummagumma*, ma la regia dei brani, l'utilizzo di voci e rumori e alcuni momenti di ispirazione cristallina - *The Great Gig In The Sky*, *Money* - lo rendono un oggetto alieno in ambito

mainstream. Quanti dischi multimilionari, in passato e in tempi recenti, hanno dimostrato di avere lo stesso *appeal*?

PIXIES

Doolittle

(4AD, 1989)

Se l'ombra lunga dei Pixies si estende ancora oggi su buona parte del pop-noise angloamericano è per effetto dello straordinario trittico iniziale della carriera discografica del gruppo di Black Francis (oggi Frank Black): il mini *Come On Pilgrim* ne aveva annunciato il talento, il successivo *Surfer Rosa* ne aveva attestato l'unicità, *Doolittle* ne consacrò il ruolo di geni manipolatori di influenze apparentemente in contrasto. La musicalità intrepida dei Pixies resta nella storia come un supremo esempio del potere incantatorio della musica, oltre la superficie dell'ovvio. Prima di loro, fondere hillbilly, hard-rock e pop in un'ottica post-punk era un'impresa titanica. Eppure, le quindici tracce di questo disco parlano chiaro: si può. Basta avere coraggio e vedersi brillare una scintilla a un palmo dal naso e acchiapparla, renderla materia concreta. L'intuizione del gruppo di Boston è epocale ma certo non solo istintiva: è frutto, piuttosto, di un'intelligenza vivissima e di una prodigiosa multiformità d'intenti. I quattro Pixies stendono un lenzuolo bianco d'ironia nera, aspra, cinica, e sopra ci costruiscono, mattone su mattone, un edificio *bellissimo* pur se (o proprio perché) pieno di spigoli e angoli irregolari. La felice consonanza di rumore e melodia è ricavata da una prospettiva sghemba, come in un grandangolo

alterante, attraverso cui il rock'n'roll viene travisato con un impeto dissacratorio al limite dell'isteria. Le chitarre schizofreniche - acustiche, distorte, malmenate - sorreggono la visionarietà simbolica di Francis, che ammanta di una splendida luce dissonante brani memorabili come *Debaser* (pop'n'roll per adolescenti illuminati), *Wave Of Mutilation* (come i Replacements, con un ritornello killer), *Here Comes Your Man* (delizioso mid-time con un sentore sixties), *Monkey Gone To Heaven* (la più celebre, forse la più bella), *Mr. Grieves* (i Television virati in farsa grottesca) e *La La Love You* (Ian Dury canta gli Smiths con Duane Eddy, in acido, alla chitarra). Tutto e il contrario di tutto, in un disco solo.

PLUG

Drum'n'bass For Papa
(Blue Planet Recordings, 1996)

Formano una bella combriccola di anime gemelle Richard James, Mike Paradinas e Luke Vibert. La singolare provenienza induce tanti a parlare di una "scuola della Cornovaglia", ma le divergenze non sono meno delle affinità. Superiori fra il secondo e il terzo, conosciuti (fra le tante ragioni sociali adoperate) soprattutto come Muziq e Wagon Christ. La loro elettronica da cameretta è assai meno altera di quella dell'amico Aphex Twin, nutrita com'è di jazz e di groove calorosi. Vibert, soprattutto a fondo decennio, trafficherà parecchio anche con pop, downtempo e post-rock, inscenando pure (nel 2000) una memorabile collaborazione con il chitarrista steel BJ Cole. Il suo unico album a nome Plug è, come esplicita il titolo, il

Vibert usuale alle prese con le sincopi della jungle. Sensazionali gli esiti dell'incontro.

POGUES

Rum Sodomy & The Lash
(Stiff, 1985)

Le ghighe popolari irlandesi spinte al largo su una *zattera* malmessa (quella *della Medusa*, opera di Gericault, è l'effigie della copertina, ritoccata ad hoc) carica di marinai cialtroni reduci dal saccheggio della cambusa: i Pogues sono la band con il più alto tasso alcolico degli '80. Shane McGowan, spettacolare esempio di talento votato all'autodistruzione, è la maschera sdentata che canta a squarciagola *Dirty Old Town* (di Ewan McColl), *Waltzing Mathilda* (di Eric Bogle) e *A Pair Of Brown Eyes* (solo sua). Il resto della ciurma rema ciondolante. Il precario equilibrio forgia questo capolavoro prodotto da Elvis Costello (che da lì a poco si porterà via la bassista Cait O'Riordan, per sposarla), in cui si cita Winston Churchill per descrivere un'intera epopea di gente di mare e di whiskey. Struggente e chiassoso come una bevuta d'addio.

POLICE

Reggatta de blanc
(A&M, 1979)

Un canzoniere che ha fatto epoca: *Message In A Bottle*, *Walking On The Moon*, *Bring On The Night* affinano l'incontro dell'esordio di *Outlandos D'Amour* fra cadenze reggae, la voce incredibilmente soul di Sting e l'essenzialità della chitarra di un veterano come Andy Summers, già in circolazione con Eric Burdon alla fine dei 60. Fa il resto lo stupefacente lavoro di Stewart Copeland alla batteria, il vero strumento portante del suono Police, che disegna figure scabre, spigolose e memorabili nei loro risvolti melodici. Il gruppo nato a Londra non si perde mai in inutili cerimonie, ma sa giostrare pochi accordi e alcune idee sulle rotte di pop-song memorabili e difficilmente imitabili. L'estetica punk fa capolino nella secchezza delle chiusure strumentali, ma è solo un fantasma evanescente.

IGGY POP

Lust For Life
(RCA, 1977)

Dopo lo scioglimento degli Stooges, Iggy Pop si era perso in un oblio chimico e autodistruttivo dal quale esce solo nel 1977, anno nel quale vedono la luce ben due dischi a suo nome, *The Idiot* e *Lust for Life*, entrambi realizzati insieme all'amico David Bowie. Se il primo risente pesantemente delle atmosfere cupe e sintetiche della coeva trilogia berlinese del Duca Bianco, il secondo è più smaccatamente solare e rock'n'roll e, a detta di molti, si tratta del suo miglior disco da solista. Al di là di ogni classificazione, basti dire che al suo interno trovano spazio, oltre a due pietre miliari come la title-track e *The Passenger*, altri sette titoli altrettanto validi, tra cui l'adrenalinica *Some Weird Sin*, una *Turn Blue* dalle sorprendenti atmosfere soul e la versione originale di quella *Tonight* portata al successo qualche anno dopo dallo stesso Bowie.

POP GROUP

Y
(Radar, 1979)

Forse il disco più ostico e fuori dagli schemi uscito dalla Gran Bretagna degli anni della fine del primo punk. E, proprio per questo, uno dei più importanti, per il quale la parola seminale non appare un'esagerazione. Originario di Bristol, il quartetto guidato da Mark Stewart esordisce sulla

lunga distanza con questo *Y,* che a differenza di tante opere sue contemporanee sembra essere guidato - oltre che dalla rabbia e dall'iconoclastia - anche dal desiderio di ampliare i propri orizzonti, inglobando funky, jazz, dub, ritmiche tribali, elementi sintetici e istanze etniche. Tempi serrati, sassofoni e pianoforti dissonanti, chitarre taglienti e nessuna concessione alla melodia per una manciata di canzoni apparentemente confusionarie ma in realtà frutto di un disegno unitario lucido, compatto e privo di compromessi, le cui intuizioni si estendono in ogni direzione, dalla new wave ai futuri hip e trip hop. Il tutto senza comunque dimenticare un forte impegno politico, come testimoniano brani quali *Blood Money* o *Don't Call Me Pain*, così acuti nel criticare il modello di vita occidentale da risultare inquietantemente attuali anche in tempi di globalizzazione e G8.

PORTISHEAD

Dummy
(Go Beat!, 1994)

La *lentezza* come nuova estetica trova nel gruppo di Bristol il perfetto complemento della proposta, altrettanto dilatata, dei concittadini Massive Attack, più vicini al dub e alle cadenze di tradizione giamaicana. I Portishead hanno in comune con il gruppo di 3D la sensibilità soul, ma l'indimenticabile voce di Beth Gibbons proviene dai disperati e laceranti territori del blues e il suono architettato da Geoff Barrow, più che di Mad Professor, è lontano discendente del compositore John Barry. I brani di

Dummy sono film per le orecchie che non nascondono la predilezione per le ambientazioni *noir* - si intitola *To Kill A Dead Man* il cortometraggio che accompagna il singolo *Sour Times* - e per atmosfere sentimentali lugubri e malinconiche. Un album epocale al punto che passano tre anni prima che la band dia alle stampe un sofferto seguito che, pur essendo notevole, soffre già della concorrenza venutasi nel frattempo a creare di una miriade di gruppi "alla Portishead". Il sottofondo di *Glory Box*, rubato a un vecchio brano di Isaac Hayes, rallentato e ispessito, è il simbolo perfetto dell'arte della band e di quello stato d'animo trasformato in suono che si chiama trip-hop.

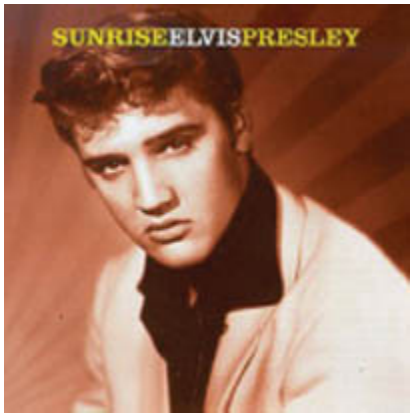
ELVIS PRESLEY

Sunrise

(RCA/BMG, 1999)

Tutta la storia del rock, in un modo o nell'altro, deriva da quel che accadde nel Sun Studio di Memphis tra il luglio del 1954 e il luglio del 1955, quando Elvis Presley cantò con tutta la purezza del mondo *That's All Right Mama*, *Blue Moon Of Kentucky*, *I Don't Care If The Sun Don't Shine*, *Mystery Train*, *Good Rockin' Tonight* e un'altra decina di canzoni che in realtà erano state scritte e suonate da altri prima di quei giorni. Eppure nessuno, nessuno, le aveva riempite di rivoluzione come fece Elvis, che da quel momento iniziò a liberare il nostro corpo con il *suo* corpo, attivando un'impressionante serie di reazioni a catena. La nascita del rock'n'roll non è un fatto esclusivamente musicale. Senza Elvis sarebbe rimasto un punto di svolta meramente sonoro, fusione tutto sommato possibile di country e rhythm'n'blues. Ma quel ragazzo del Sud che ancheggiava come un ossesso

offrì uno strumento tangibile a un bisogno di liberazione fino ad allora latente, cantando da nero la musica dei bianchi, in un periodo in cui i due emisferi erano rigorosamente separati. E mentre lo faceva, dimenava le gambe e il bacino riempendo l'intero schermo di una tv con un ghigno che reclamava lo spazio per affermare "ci siamo anche noi!". Ciò che oggi può apparire ingenuo e innocente, al tempo risultava sovversivo e scandaloso. Il rock'n'roll, come forma totale di ribellione, deflagrava in un contesto di rigidissima formalità.
Negli studi della Sun, il giovanotto vestì i panni dell'incoscienza giovanile e li tramutò in dinamite pronta a esplodere. Quando si accese la miccia, con l'innovativo apporto ritmico di Scotty Moore, chitarra, e Bill Black, contrabbasso, e delle mani ansiose di Sam Phillips, talent-scout e discografico alla ricerca della sacra scintilla, allora venne giù il mondo intero. Lo stesso Phillips, che sperava di trovare qualcosa di *diverso*, rimase scioccato dalla *diversità* di Elvis, tanto grande e speciale da sfuggirgli di mano nel giro di pochi mesi. Prima del passaggio alla RCA, con cui produrrà i suoi grandi successi planetari, l'Elvis appena ventenne delle session Sun fu assolutamente immacolato. E resterà insuperato.



PRETTY THINGS

S.F.Sorrow
(Columbia, 1968)

Il peggiore complimento che si possa rivolgere a questo disco è definirlo "la prima opera rock" della storia. Una primogenitura imbarazzante, che potrebbe far sorgere il dubbio che *S.F.Sorrow* condivida la medesima logorrea kitsch dei suoi successori (a partire da *Tommy* degli Who). In realtà, la saga lunga tredici canzoni del signor Sorrow - S.F. sta per "Science Fiction" - è l'ultimo grande classico della psichedelia inglese, non a caso ideato negli studi EMI di Abbey Road mentre nelle stanze di fianco si registravano *Sgt. Pepper's* e *The Piper At The Gates Of Dawn*. Non avrà lo stesso successo, ma grazie all'inventiva del leader Phil May e alle trovate del geniale produttore Norman Smith, il suo posto nella storia del rock britannico se l'è ritagliato comunque. Come piccolo capolavoro di concisione, audacia e visionaria creatività.

PRIMAL SCREAM

Screamadelica
(Creation, 1991)

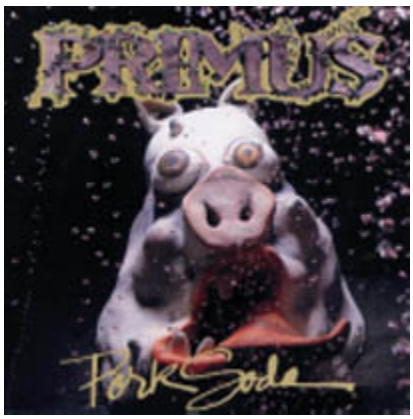
A cavallo fra i due decenni, i Primal Scream di Bobby Gillespie (voce, batteria negli affatto diversi Jesus & Mary Chain), Andrew Innes e Robert Young hanno precorso l'idea di un pop aperto a influenze di ogni genere, sempre meglio ambientato con la tecnologia e la rave culture. Dopo album classicamente rock quali *Sonic Flower Groove* e *Primal Scream*, il rapporto della band di Glasgow con la scena techno e acid house comincia a divenire quasi un'ossessione, prima con la manipolazione di pezzi già registrati e poi finalmente con l'invenzione di stupende canzoni ad hoc. *Screamadelica* viene preceduto, tra l'altro, dal crocicchio dance & rock di *Come Together*,

si affida alla produzione di Andrew Weatherhall e Hugo Nicholson (con l'apporto di Scott Miller, al lavoro anche con gli Stones) e avvia un nuovo concetto di psichedelia che mescola il dub e il funk con i ricordi espansivi del passato. Si tratta di una vera e propria linea di confine che segna in maniera irrevocabile un passo avanti verso il futuro del pop: la *teoria dei vasi comunicanti* dimostra ancora una volta, attraverso quest'album, che i passi migliori della musica popolare devono sempre avvicinare e intrecciare realtà diverse, complementari, innestando il gusto della novità su tradizioni consolidate.
La cosiddetta generazione E, quella delle nuove e più alienanti droghe, si riconosce immediatamente in canzoni come *Loaded*, *Higher Than The Sun* e *Don't Fight Feel It* e saluta con un buon successo commerciale un disco (all'ottavo posto in GB, con grande soddisfazione del *patron* Creation, Alan McGee) per molti versi unico. Merito pure del coinvolgimento fattivo degli Orb e di una alchimia espressiva che in futuro accantonerà in parte le pretese lisergiche per concentrarsi, anche troppo, sulle esasperazioni delle vie elettriche. Il ritorno del gruppo agli incontri fra rock ed elettronica, con *Vanishing Point* nel '97, non sarà altrettanto esaltante, complice pure la devastazione fisica (e creativa?) che le droghe hanno operato in Gillespie.

PRIMUS

Pork Soda
(Interscope, 1993)

Attivi già a metà ‘80, i Primus di San Francisco si sono da subito distinti per la stravaganza della loro proposta, miscela apparentemente allucinata eppure lucidissima di rock’n’roll punk, funk e psichedelia nella quale non è difficile riconoscere influenze zappiane. *Pork Soda*, quarto capitolo di una discografia con minime cadute di tono, aveva già alle spalle almeno un altro classico (il surreale concept *Sailing The Sea Of Cheese*: tra gli ospiti anche un altro grande eccentrico, Tom Waits), ma è stato il primo titolo a regalare al power-trio guidato dal cantante e bassista Les Claypool la meritata notorietà: a dispetto di un suono comunque “scomodo” (anche sotto il profilo delle liriche), del quale un brano genialmente folle come *My Name Is Mud* costituisce una perfetta sintesi.



PRINCE

Purple Rain
(Warner Bros, 1984)

Musicista eclettico e geniale, Roger Nelson di Minneapolis, in arte Prince, ha esordito alla fine dei ’70, ma è solo con *Purple Rain*, colonna sonora dell’omonimo film da lui scritto e interpretato, che arriva la definitiva consacrazione del suo genio. Un disco dall’incredibile varietà di stili, in grado di alternare rock e sintetizzatori, ballate soul e ritmi da discoteca, sesso (tanto) e amore, James Brown e Jimi Hendrix, in nove canzoni una più bella dell’altra, tra cui spiccano *When Doves Cry*, *I Would Die 4 U*, *Let’s Go Crazy* e la title track, un episodio di grande intensità. Sicuramente uno dei vertici della produzione dell’artista, che solo raramente

è riuscito a tornare su questi livelli, prima di naufragare in un oceano di cambi di ragione sociale, controversie legali e iperproduttività.

PRINCE & THE NEW POWER GENERATION

Prince & The New Power Generation
(Paisley Park/Warner Bros, 1992)

Pessimo decennio i ‘90 per l’Artista una volta conosciuto come Prince: successo commerciale decrescente come l’ispirazione e diatribe discografiche senza fine. L’inizio era stato nondimeno prodigioso. Il primo album alla testa dei New Power Generation, *Diamonds & Pearls*, aggiornava il funky-soulrock psichedelico del nostro eroe all’era dell’hip hop e convinceva appieno sia nel complesso che con una manciata di canzoni da antologia. Ancora meglio il secondo, omonimo e noto pure come *Symbol*

per via, appunto, dell'esoterico simbolo che campeggia in copertina e con il quale, preda di deliri egocentrici di quasi michaeljacksoniana possenza, il signor Nelson pretenderà a un certo punto di farsi chiamare. Qui invece dichiara, primo brano, che *My Name Is Prince*, qualificandosi nel secondo come *Sexy Motherfucker*. Attacco mozzafiato, denso di rap, per una cavalcata che sintetizza in un'ora e un quarto tre decenni almeno della migliore musica nera, come mai al nostro ondivago uomo era riuscito in precedenza (anche se diverse volte c'era andato vicino) e mai più riuscirà dopo. È questo il capolavoro di Prince. È stato pure il suo ultimo album a violare i Top 5 americani.

PUBLIC ENEMY

Yo! Bum Rush The Show
(Def Jam, 1987)

"Una combinazione tra Run DMC e Clash": definizione coniata da colui che portò il Nemico Pubblico alla Def Jam, Bill Stephney. D'effetto e azzeccata. Però incompleta, visto che dimentica Marvin Gaye e Metallica, Last Poets e James Brown e tanto altro. Public Enemy è un Suono: denso, martellante, che occupa ogni spazio a disposizione e non dà requie. Una possente pulsazione funky che tiene insieme le trame di tappeti da fachiri, fatti di chitarre che sono cocci di bottiglia, scratching furiosamente isterico, sirene, clacson, mitra in azione, rumori di strada, Una sensibilità pop straordinaria che con i suddetti elementi tesse canzoni orecchiabili. Public Enemy è un'Immagine: barricadera come quella, altrettanto memorabile dei Clash, ma meno romantica, più minacciosa. Public Enemy è un Programma: proclamò Chuck D, proprio nel 1987, che il loro obiettivo era creare "cinquemila potenziali leader neri". Mancato? Per limiti non loro ma semmai della comunità afroamericana.
Yo! Bum Rush The Show suona tuttora moderno, potentissimo, abrasivo ai limiti del fastidio. Se le tematiche politiche sono ancora sfocate, il suono è già perfettamente a punto, rodato, tanto che le variazioni successive saranno sempre apportate per linee interne. Il riff micidiale e l'assolo di chitarra (Vernon Reid dei Living Colour) di *Sophisticated Bitch* e il flirt con metal e musica industriale della *title-track* spiegano, come le parole non potrebbero

mai, perché i Public Enemy risultarono irresistibili per la platea del rock ben prima del duetto/duello con gli Anthrax di *Bring The Noise*. La cui versione originale sta sul seguente *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back*. Un altro capolavoro. Ne disse Chuck D qualche tempo dopo: "Volevo che fosse il *What's Going On* di questa generazione". Obiettivo centrato.

PUBLIC IMAGE LTD.

The Metal Box
(Virgin, 1979)

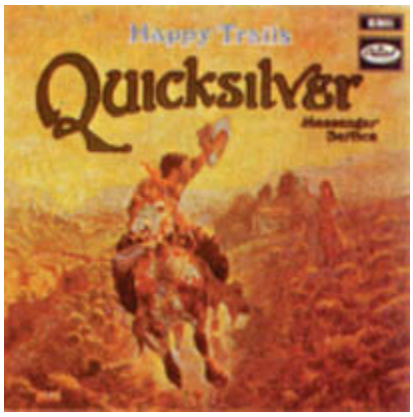
Nove mesi appena separano lo scioglimento dei Sex Pistols da *Public Image*, il 45 giri con cui John (non più Rotten) Lydon presenta la sua nuova creatura cantando "non sono lo stesso di quando ho iniziato". Altri due e, iconoclasticamente sotto Natale, raggiunge i negozi il blasfemo esordio adulto, *First Issue*. Non uno stacco così netto rispetto ai Pistols come parve all'epoca, tuttavia già un'indicazione che mentre costoro non erano stati che rozzi celebranti di una tradizione consolidata (Cochran, i primi Who, gli Stooges) i P.I.L. andranno oltre. In essi Lydon riversa da subito il suo amore per Beefheart, il reggae, il krautrock. Il capolavoro arriva con *The Metal Box* (titolo pleonastico: l'edizione originale consta di tre mix all'interno di una scatola circolare di metallo; la stampa successiva, nella più canonica forma di doppio lp con una normale copertina, si chiamerà non meno pleonasticamente *Second Edition*). Sono dodici brani claustrofobici ove la voce è un lamento malevolo e la chitarra (Keith Levine, gia con i primi Clash) uno stiletto acuminato che martirizza il cuore pulsante di basso (il

geniale Jah Wobble) e batteria. Fra echi dub e accelerazioni clamorosamente proto-house.

QUICKSILVER MESSENGER SERVICE

Happy Trails
(Capitol, 1969)

Se uno degli aspetti più eclatanti della musica cosiddetta psichedelica è la tendenza a dilatare le canzoni a dismisura, trasformandole in lunghe jam acide, allora *Happy Trails*, secondo disco dei californiani Quicksilver Messenger Service, ne è uno degli esempi più clamorosi. L'intera prima facciata è infatti occupata da una lunga rilettura live di *Who Do You Love* di Bo Diddley, divisa come una suite in vari movimenti, nei quali il pronome iniziale muta in *When*, *Where*, *How* e *Which*, e le sonorità svariano dal boogie all'hard rock, dagli intermezzi atmosferici alle esplosioni di energia, in un Eden di divagazioni e riprese dominato dalle funamboliche sei corde di John Cipollina e Gary Duncan. Un esperimento ripetuto anche sull'altra facciata, ancora una volta con una cover di mister McDaniels, *Mona*, che sfocia prima nel bozzetto chitarristico di *Maiden Of The Cancer Moon*, e successivamente nell'epica flamenco dell'acusticheggiante *Calvary*. In chiusura, infine, le improbabili e sgangherate atmosfere western della title track. Insomma, un tripudio di genialità e improvvisazione che, al contempo, è anche monumento efficace e imperituro alla scena della West Coast di fine decennio.



RADIO BIRDMAN

Radios Appear
(Trafalgar, 1977)

L’esordio degli australiani Radio Birdman esce nel fatidico ’77, ma il loro r’n’r detroitiano aveva iniziato a incendiare gli antipodi almeno tre anni prima. Già, Detroit. Vera patria spirituale - per Deniz Tek, il chitarrista, anche reale - della band di Rob Younger. Le citazioni degli Stooges, va da sé, si sprecano: dal nome del gruppo (tratto da una strofa di *1970*) al travolgente omaggio all’Iguana di *Do The Pop*, dalla cover di *TV Eye* (solo nell’edizione originale dell’album; in quella marchiata Sire c’è invece *You’re Gonna Miss Me* dei 13th Floor Elevators e qualche altra variazione) all’ovvia discendenza stilistica. Che si mescola però splendidamente con accenti di psichedelia doorsiana, surf, hard rock alla Blue Oyster Cult (dalla cui *Dominance And Submission* è tratto il titolo del disco) e ricordi degli Stones. Caldo, melodico, irruente, sporco e bastardo: *Radios Appear* è semplicemente la perfezione fatta rock’n’roll.

RADIOHEAD

The Bends
(Parlophone/Emi, 1995)

Per rappresentare i Radiohead, essi stessi superbamente rappresentanti i ‘90, abbiamo optato per *The Bends* perché è un disco di mezzo: sta tra il fascino acerbo e ancora promettente di *Pablo Honey* e la magniloquenza, che alcuni trovano stucchevole, del successivo *Ok Computer*. *The Bends* contiene già tutti gli elementi che faranno dei Radiohead un punto di riferimento futuro per ogni band che si accosterà al *pop dei sensi*: potere evocativo, senso dell’avventura, intensità emotiva. È anche la più bella collezione di grandi canzoni che il gruppo di Oxford abbia mai editato, non concedendosi pause nei suoi quarantotto minuti e mantenendo sempre alta l’attenzione sullo spessore comunicativo. Alcuni brani sarebbero poi diventati dei classici del repertorio live della band, sostenuti da un’altissima densità media di cantabilità. Su tutte, naturalmente, *High And Dry* e *Fake Plastic Trees* (a riascoltarla oggi, i Coldplay fanno la figura degli scolaretti), poste in successione, una doppietta di rara forza seducente. Thom Yorke cantò questo disco con una chiarezza espressiva che in seguito avrebbe abbandonato a favore di una ricerca certamente più audace in termini sperimentali ma anche meno prodiga di sensazioni di primo impatto. Pur immerso in atmosfere insistentemente malinconiche ed esistenzialiste e pur non offrendo alcuna porzione di ironia stemperante, *The Bends* si risolve in una compattezza che mancherà ai suoi successori. La sua forza d’urto sarebbe la stessa oggi, anche se l’oggi non sarebbe lo stesso se non ci fosse

stato questo disco. Chiunque nella sua vita abbia amato il pop, almeno la sua idea più nobile - le melodie larghe, gli slanci ritmici, le parole non esattamente frivole - non avrà potuto resistere alla bellezza (qui più *manifesta* che *insinuante*) di questa dozzina di canzoni, che sanno spingere i pulsanti giusti emozionando fin dal primo ascolto. Le chitarre di Greenwood e O'Brien lavorano di cesello e di martello, la sezione ritmica alza il tiro con una naturalezza mirabile, la voce sembra uscire da profondità lontane. Nessuno, nel genere, ha fatto di più finora.

RAGE AGAINST THE MACHINE

Rage Against The Machine
(Epic, 1992)

Sono stati definiti gli MC5 degli anni '90, e questo loro deflagrante debutto spiega alla perfezione perchè: come il ruvido e convulso hardpunk della storica compagine di Detroit ha segnato nel profondo la (contro)cultura del periodo a cavallo tra '60 e '70, così il punk-metal *rappato* del quartetto di Los Angeles, caratterizzato da testi *anti-establishment* tanto rabbiosi quanto espliciti, ha marchiato a fuoco gli ambienti rock dell'ultimo decennio. Suscitando qualche perplessità di carattere concettuale - come conciliare, almeno ai giorni nostri, sincera ribellione e contratto major? - ma non offrendo comunque il fianco alle critiche in virtù di comportamenti e prese di posizione anche scomode totalmente in linea con un Credo sintetizzato della cruda immagine di copertina (un bonzo datosi fuoco per protesta).

Non da meno sono poi i meriti artistici: estremizzando in una chiave tra l'hardcore il metal il recupero del patrimonio *black* messo in atto dai concittadini Red Hot Chili Peppers, e attingendo a piene mani dal rap d'assalto dei Public Enemy, l'ensemble ha saputo sviluppare una sintesi personale ed efficacissima in termini sia di impatto fisico che di organizzazione musicale, monolitica e nel contempo policroma nonostante il rifiuto di campionamenti ed elettronica e l'esclusivo ricorso ai suoni rock di chitarre (Tom Morello), basso (Timmy C.) e batteria (Brad Wilk); senza dimenticare, ovviamente, la voce al vetriolo dello sciamano Zack De La Rocha, frenetico performer di straordinario carisma.
Voce delle minoranze discriminate e oppresse, in accordo con la loro natura *meticcia* e il loro attivismo politico-sociale, i Rage Against The Machine sono il cardine dell'evoluzione del cosiddetto crossover: il DNA dei Korn, dei Deftones o dei Limp Bizkit è tutto qui, impresso nelle note di fuoco di inni ormai consacrati alla storia quali *Killing In The Name*, *Bullet In The Head*, *Know Your Enemy*, *Wake Up* o *Freedom*.

RAIN PARADE

Emergency Third Rail Power Trip
(Enigma, 1983)

I fratelli David e Steven Roback sono due dei motori principali del Paisley californiano, quel piccolo movimento che ha riportato in auge la psichedelia dei '60 vestendola di forme piuttosto cangianti ma assai attraenti. Rispetto ai tagli acidi dei Dream Syndicate o al suono di frontiera

dei Green On Red, i Rain Parade rappresentano l'anima maggiormente soffice ed eterea della scena, ispirandosi direttamente al jingle-jangle chitarristico e agli incroci vocali dei Byrds per trasfigurarlo in una sognante e personale forma-canzone. *Emergency...*, seguito da un mini e da poco altro, è un arcano contenitore di cori che si rincorrono, di elettriche che arpeggiano su armonie ineffabili e di una sorta di ipnotismo magico che rende il suo ascolto una esperienza assolutamente singolare e irripetibile.

RAMONES

Ramones
(Sire, 1976)

Mentre in Inghilterra i Sex Pistols stavano iniziando il loro assalto allo *status quo* musicale, dall'altra parte dell'Atlantico i Ramones avevano già dato alle stampe il loro primo album, senza dubbio uno dei dischi più influenti dell'epopea rock. Se è vero che la band di Johnny Rotten ha fornito al punk, oltre a un pugno di formidabili inni, la spinta "pubblicitaria" necessaria per affermarsi a livello planetario, è altrettanto innegabile che le basi di *suono* ed *estetica* del movimento sono state gettate a New York dalla scena cresciuta poco prima della metà dei '70 attorno al club CBGB's. Di tale scena, comprendente altri personaggi di spicco quali Patti Smith, Television e Heartbreakers, la congrega dei quattro "finti fratelli portoricani" è stata la punta di diamante, quantomeno nell'ottica del recupero del rock'n'roll secco ed essenziale che il punk fissava, assieme alla asprezza delle esecuzioni, come suo obiettivo stilistico primario: con i loro brani da due minuti - che in concerto venivano proposti in rapidissima

successione e con gli “one-two-three-four” come solo intercalare - dove l’istintività e la compattezza del garage dei ‘60 sposano pop, surf e *bubblegum music*, Joey, Johnny, Dee Dee e Tommy hanno inventato un perfetto modello di “canzone ribelle” per teenager incazzati ma anche (e soprattutto) bisognosi di eccitazione e divertimento; così come il loro look finto-spontaneo fatto di jeans strappati, scarpe da tennis e giubbotti di pelle indossato sopra le T-shirt è diventato una specie di marchio di fabbrica.

Primo atto di una lunga discografia che regalerà parecchie altre prove di alto livello (anche se inevitabilmente più “di maniera”), l’omonimo esordio dell’ensemble americano - quattordici episodi compressi in mezz’ora: *Beat On The Brat*, *Now I Wanna Sniff Some Glue* e il mitico *Blitzkrieg Bop* alcuni dei più memorabili - è l’urlo con il quale una generazione confusa ma non persa chiedeva semplicità, immediatezza e buone (e forti) vibrazioni. Tra muri di distorsione, cadenze mozzafiato e liriche spesso in odore di demenzialità.

RAMONES

It’s Alive
(Sire, 1979)

Dal vivo, va precisato per amor di verità, i Ramones dei ‘70 non erano esattamente mostri di tecnica: trascinati dalla foga, anzi, riuscivano persino a commettere errori in canzoni da due accordi. Una questione assai poco rilevante, comunque, in questo adrenalinico live registrato a Londra il 31 dicembre del 1977, quasi ad apporre il suggello all’era del punk “storico”:

ventotto canzoni - in pratica, quasi l'intero repertorio dei primi tre album - tirate allo spasimo e pressate in cinquantaquattro minuti, con gli immancabili *one-two-three-four* a legarle l'una all'altra in una travolgente sequenza punk'n'roll dalle sorprendenti aperture pop. Inizia con *Rockaway Beach* e si chiude con *We're A Happy Family*, il 294° concerto dei Ramones; al termine della carriera, nel 1996, ne avranno totalizzati ben 2263.

RANCID

...And Out Come The Wolves
(Epitaph, 1995)

Assieme a Offspring e Green Day i Rancid di San Francisco sono stati, almeno dal punto di vista commerciale, la punta di diamante del punk dei '90. Rispetto ai due colleghi di fortune, Tim Armstrong e soci si sono però dimostrati più coerenti con i loro principi (non a caso, invece di vendersi

alla prima major, hanno utilizzato parte dei cospicui guadagni per dar vita a una etichetta indipendente, la Hellcat) e più validi e ispirati sul piano strettamente musicale. Questo terzo "...And Out Come The Wolves", l'album del boom, guarda all'hardcore a stelle e strisce e soprattutto allo stile secco e tagliente dei primi Clash, risultando alla fine un classico: meno vario del successivo *Life Won't Wait* e certo molto legato ai suoi modelli, ma ineccepibile per impatto sonoro e qualità di scrittura. Cioè quel che basta per rendere grande un disco *punk*.

OTIS REDDING

Otis Blue
(Volt, 1965)

Assai diverse le circostanze delle premature scomparse (ventiseienne l'uno, ventisettenne l'altro), le vicende artistiche di Otis Redding e di Jimi Hendrix questo hanno in comune oltre al trionfo al "Monterey Festival" del '67 poi immortalato in un 33 giri condiviso: che si consumarono in un triennio appena (quella del secondo cominciava mentre quella del primo finiva) e che i due furono gli ultimi artisti di colore ad avere un impatto forte sul pubblico ormai quasi esclusivamente bianco del rock. Scavando altro si trova: ad esempio che Otis iniziò la sua carriera imitando il concittadino (Macon, Georgia) Little Richard e che Jimi ebbe i primi assaggi di gloria proprio suonando con l'uomo di *Tutti Frutti*. Sono però curiosità e ciò che conta è quanto si diceva dianzi riguardo al rapporto con la platea bianca. Il chitarrista la conquistò con geniale pirotecnia, il cantante con un non meno geniale e istintivo ecumenismo. Paradigmatica a tal riguardo la scaletta di quello che tanti ritengono l'album soul per antonomasia: tre riletture che passano al vaglio ogni Sam Cooke possibile (da quello sentimentale e adolescenziale di *Wonderful World* a quello politicamente consapevole di *A Change Is Gonna Come* per tramite del ballo sfrenato di *Shake*), del sofisticato soul virato pop (*My Girl* dei Temptations) e dell'altro più terrigno (*Down In The Valley* di Solomon Burke e *You Don't Miss Your Water* di William Bell), un classico del blues elettrico (*Rock Me Baby* di B.B. King) e una versione propulsa da fiati stentorei di uno dei successi rock del momento (*Satisfaction* dei Rolling Stones).

Per arrivare a undici bisogna aggiungere i tre originali: l'atavica sofferenza di *Ole Man Trouble* cui fa da contraltare il proclama di fierezza di *Respect*; lo struggente peana d'amore di *I've Been Loving You Too Long*. Esito finale: un classico insieme appieno del suo tempo e fuori dal tempo. La quintessenza del soul sudista. In un mondo migliore di questo, quell'aereo non è mai caduto e Otis ha cambiato la storia della musica popolare del XX secolo molto più di quanto un destino cinico e baro non gli permise.

RED HOT CHILI PEPPERS

Blood Sugar Sex Magik
(Warner Bros, 1991)

Hanno impiegato parecchio, i Red Hot Chili Peppers, per confezionare il loro capolavoro: sette anni di attività ufficiale e ben cinque dischi, a smentire la consolidata regola che vuole i gruppi - specie quelli di successo - offrire il meglio di sè agli inizi della carriera. A seguire l'appena meno incisivo *Mother's Milk*, che aveva registrato il debutto del chitarrista John Frusciante (di lì a poco dimissionario; ritornerà in organico solo sul finire del decennio), il debutto per la Warner Bros sancisce la raggiunta maturità del suono del quartetto californiano: un'incandescente miscela di rock'n'roll opportunamente "punkizzato" e funk dagli accenti hip-hop insaporita da aperture sixties in odore di psichedelia, per diciassette episodi all'insegna del divertimento, delle allusioni sessuali più o meno esplicite, dell'energia allo stato puro scandita dal basso vulcanico di Flea e dalla batteria

fantasiosa di Chad Smith, del virtuosismo spontaneo di Frusciante, della voce camaleontica di Anthony Kiedis. Il tutto supervisionato dal produttore Rick Rubin, abilissimo nel liberare nel modo più efficace la carica che l'ensemble aveva fino ad allora involontariamente compresso.

Nonostante l'indirizzo non proprio *easy*, l'album spalancò ai Red Hot Chili Peppers la strada delle grandi fortune commerciali soprattutto grazie a una accattivante ballata, *Under The Bridge*, e all'altro ben più vigoroso singolo *Give It Away*. Ma l'intera scaletta, da *The Power Of Equality* alla cover di *They're Red Hot* di Robert Johnson passando per altri classici come *Suck My Kiss*, *Naked In The Rain*, *The Righteous & The Wicked* e *Sir Psycho Sex*, valorizza la creatività e l'intelligenza di un rock *mutante* che sarà oggetto di decine di tentativi di imitazione e che sarà base per gli infiniti, successivi sviluppi del metal-rap. Continueranno poi a cambiare, i Red Hot Chili Peppers, e a raccogliere consensi: ma è sulle solide e assieme ardite architetture di *Blood Sugar Sex Magik* che è stata edificata la loro leggenda.

LOU REED

Berlin

(RCA, 1973)

Dopo la rinascita di *Transfomer*, sulla scia di un rock teso e ambiguo, figlia dell'incontro con David Bowie, Lou Reed allontana qualsiasi seduzione facilmente pop e fa un altro passo avanti. Si dirige verso una poetica amara che parte da una "antica" canzone, *Berlin*, e finisce col raccontare la tragedia dell'abbandono, il degrado progressivo del protagonista di un concept senza redenzione, una vera e propria drammaturgia che si dipana su scenari urbani e disumani. I suoni sono plumbei, profumano di musical *andato a male*: le storie sono vestite all'europea, con un gusto drammatico che può ricordare Kurt Weill, ma vengono nello stesso tempo arricchite da una serie di ospiti di grande valore (tra gli altri Steve Winwood, Jack Bruce, Dick Wagner, Aynsley Dunbar) e dalla mano produttiva di Bob Ezrin. Così, prima di squassare nuovamente lo scenario r'n'r con un live epocale come *Rock'n'Roll Animal*, il Nostro scrive a cuore aperto strofe e suoni che sono rimasti nell'immaginario di molti e che rappresentano un vero e proprio caso a parte nella sua discografia. Piuttosto che essere diretto e crudo, come gli capiterà meglio in seguito, Reed sceglie la lirica del pianto e della sconfitta, questa volta per nulla sfrontata.

LOU REED

Rock'n'Roll Animal
(RCA, 1974)

Per qualcuno è il più grande album *live* della storia del rock... di sicuro si rivela uno dei più incendiari, sconvolgenti, virtuosistici, episodi musicali degli ultimi decenni, anche riascoltato oggi, quasi trent'anni dopo quella

notte di New York. Era il 21 dicembre del 1973, all'Howard Stein Academy of Music. Qualche mese dopo le splendide atmosfere decadenti e desolate di *Berlin*, ecco Lou Reed sul palco, accompagnato dalle chitarre di Dick Wagner e Steve Hunter, e con loro da una band vibrante e poderosa, di cui è importante ricordare il talento di Ray Colcord alle tastiere. C'era stato *Transformer.* Poi, *Berlin.* Ora, qualcosa sta per cambiare. E, molti hanno detto, *già nei suoi occhi*. Nel suo sguardo prima *dell'Intro* strumentale a *Sweet Jane*, in tanti hanno visto un uomo in piedi di fronte a un precipizio: davanti a lui, l'oscurità di un mare in tempesta. E *Rock n' Roll Animal* è quella tempesta. Solo cinque canzoni (poi diventate sette nell'ultima ristampa in cd), scelte *quasi* esclusivamente dal repertorio "classico" dei Velvet Underground: ma ognuna di esse è sconvolta, dilatata e improvvisata da un nuovo moto dell'animo. *Sweet Jane*, incendiaria e travolta da chitarre roboanti, i tredici minuti di *Heroin*, recitata e gridata da voce e suoni e voce, una voce *mai sentita*, attorno alla quale il lavoro impetuoso di chitarre e tastiere si erge incontrastato. E poi il ritmo di *White Light/White Heat* che prelude a una *Lady Day* che se in *Berlin* ricordava Billie Holiday con misteriosa inquietudine, qui è l'irriconoscibile apoteosi di un Lou Reed alle prese con una delle sue più memorabili e leggendarie performance vocali. Infine, un altro interminabile abisso di vortici e chitarre, là dove *Rock'n'Roll* è un altro modo, convulso, fumante, per poter nuovamente respirare.

Dopo quella notte a New York nulla potrà più essere lo stesso: sotto molti versi questo concerto è una delle linee di confine più nette che abbiano attraversato la tormentata vicenda artistica ed esistenziale di Reed. Nei suoi occhi, si dice, era possibile scorgere l'abisso.

LOU REED

New York
(Sire, 1989)

Una fine di decennio sfolgorante, dopo una serie di lavori appiattiti su forme fin troppo tenui, se non addirittura da dimenticare (soprattutto *New Sensations*, 1984). L'oggetto del disco - New York - è il fulcro di tutto, per Lou Reed: i Velvet, la droga, le strade sudice e piene di un'umanità particolare. Lou imbraccia la chitarra, aiutato da una band incredibilmente incisiva e metronomica - Mike Rathke all'elettrica, Rob Wasserman al basso, Fred Mahler alla batteria - e scrive e suona canzoni secche e dirette, ma piene di una passione, di una specie di *sporco romanticismo*, che fa di *New York* il capolavoro di rock metropolitano del decennio. È una sorta di opera in movimento ed esaustiva sulla *sua* città, uno scandaglio emotivo e narrativo che mette insieme disperazione, senso della lotta e versi con uno spiccato *aplomb* cinematografico. Sfilano pezzi inarrivabili: il sussiego dolente e tagliente di *Dirty Boulevard*, la melodia disossata di *Xmas In February*, la jazzata e sghemba *Beginning Of A Great Adventure*, l'asciutta epica di *There Is No Time*, la progressione di *Romeo Had Juliette*, i pochi tocchi di *The Last Great American Whale*. Lo svolgimento delle storie in chiave urbana, che l'artista infila in uno scabro tripudio creativo, ha abbandonato soffi pianamente cantautoriali o autocompiacimenti: qui si concentra su un lirismo fatto anche di ricordi ma senza remissioni, senza cedimenti, senza facili retoriche commemorative. Solo la vera *arte* può parlare così di un luogo, può trovare una misura giusta fra suono, voce, ritmo senza debordare e lavorando, alla fine in sottrazione nell'ambito di una strumentazione classica, mai usata gratuitamente.

Da qui in avanti, a parte la sfortunata - e un poco macabra - reunion dei Velvet Underground, Reed sbaglierà davvero pochi colpi, con grandi svisate nella poesia assoluta (*Magic And Loss*, 1992), una contemporanea e "magica" collaborazione con John Cale (*Songs For 'Drella*, 1990) e un ritorno parziale al rumorismo di un tempo in *Ecstasy* (2000).

LOU REED & JOHN CALE

Songs For 'Drella
(Sire, 1990)

Artisticamente lasciatisi non senza polemiche subito dopo *White Light/White Heat* dei Velvet Underground, John Cale e Lou Reed tornano a incrociare i propri cammini oltre due decenni dopo per onorare la memoria dell'amico e mentore Andy Warhol ('Drella, appunto). Questa raccolta di canzoni affascinanti e scarne racconta in chiave romanzata la vita dell'artista, dall'infanzia in una piccola città (*Small Town*) alle esperienze artistiche della Factory (*Starlight*, *Images*), e si chiude con un immaginario e commosso dialogo con l'amico passato a miglior vita (*Hello It's Me*). Il tutto realizzato dai due senza alcun contributo esterno, e quindi soltanto con voci, chitarre, tastiere e viola, non facendo praticamente mai ricorso a sovraincisioni. Un tributo sincero, quindi, e dall'intensità rara, in cui lo spettro dei migliori Velvet è, inevitabilmente, dietro l'angolo.

R.E.M.

Murmur
(IRS, 1983)

Cosa sarebbe oggi il mondo se non fossero esistiti i R.E.M.? Non sembri capziosa la domanda, nella sua misura volutamente sproporzionata, perché il quartetto georgiano ha esercitato un'influenza veramente decisiva sulla grandissima parte di quello che oggi si consuma come rock alternativo, una cosa che prima del loro esordio non esisteva neppure. I prefissi indie, alt, lo-fi e college non avrebbero il significato che invece hanno. Le major non guarderebbero con interesse all'underground come invece fanno. Il rock non si sarebbe evoluto contaminandosi come invece ha fatto. Prima dei R.E.M. era impensabile che un gruppo indipendente potesse avere il successo di un milione di copie vendute e di un'*heavy rotation* nelle radio guida. *Dopo*, è successo più volte. Sono cambiate le coordinate del sentire, grazie ai R.E.M., i modi di fruire di una musica non immediatamente rivelatrice delle sue qualità. E tutto questo, Stipe e soci lo fecero senza cedere a un solo compromesso, ma insistendo sulla loro musicalità misteriosa, impenetrabile, finanche inintelligibile dal punto di vista lirico. Dei cinque album incisi per la IRS di Miles Copeland (quattro con produttori vari, uno con Scott Litt, colui che condurrà la band alla popolarità di massa con *Losing My Religion*), *Murmur* è il primo e naturalmente il più importante. Perché rivela *da subito* la commistione di ascendenze del quartetto, che unisce la creatività dei Velvet Underground, il jingle-jangle lisergico dei Byrds, le frenesie della new wave (soprattutto Wire, Fall e Joy Division), l'innocenza dei Feelies (che all'epoca avevano pubblicato un solo album, ma seminale) e la nuova eccitazione cittadina (ad Athens agivano già da qualche tempo B52's e Pylon). Stipe aveva solo ventitré anni quando cantò *Talk About The Passion*, *Perfect Circle* e *Radio Free Europe* (in origine sul primo singolo autoprodotto), ma dimostrava un talento già compiuto. Cantava di spalle, rivolto verso un angolo buio. Quella timidezza scontrosa sarebbe poi divenuta un topos del modo alternativo di fare dischi. Soprattutto, di continuare a farli con lo stesso spirito anche dopo il successo.

R.E.M.

Fables Of The Reconstruction

(IRS, 1985)

Per realizzare il loro terzo album, i R.E.M. hanno lasciato l'America per trasferirsi temporaneamente nel Regno Unito, sotto la guida di Joe Boyd, produttore famoso per avere lavorato con Nick Drake e Fairport Convention. E il risultato di tale collaborazione è, seppure controverso e non particolarmente apprezzato dalla stessa band, estremamente fascinoso. Se infatti da *Lifes Rich Pageant* sarà la componente rock a prevalere, qui è perfettamente controbilanciata da quella folk. Non mancano gli episodi memorabili, come il trittico iniziale composto da *Feeling Gravitys Pull*, *Maps And Legends* e *Driver 8* oppure *Old Man Kensey*, in cui le componenti tipiche del sound del quartetto vengono qua e là stemperate, senza però essere stravolte, da violini, chitarre acustiche e un mixaggio un po' sopra le righe. Un episodio unico, ma a suo modo imperdibile.

R.E.M.

Automatic For The People
(Warner Bros, 1992)

Che i R.E.M. più grandi siano quelli pre-Warner ce lo dice il cuore. Impossibile non preferire quella meravigliosa sensazione di piacere sotterraneo che i primi quattro dischi suscitano ancora. Al quinto, *Document*, la produzione di Scott Litt cominciava già a far rumore in superficie. Poco dopo sarebbe arrivata *Losing My Religion* e nulla sarebbe più stato uguale a prima. Non si torna alla verginità, mai. Però si possono conservare il talento e la grazia, insieme a quell'attitudine esplorativa che ti porta fino al dodicesimo disco promettendo nuove sorprese. Con le sue misurate orchestrazioni, *Automatic For The People* è, tra i dischi *maggiori* dei R.E.M., il più denso di grandi canzoni, e di una tensione emotiva palpabile dal principio alla fine. Cioè, dall'attacco di *Drive* alla splendida elegia di *Find The River*, attraverso i classici seminati lungo il percorso, da *The Sidewinder Sleeps Tonite* a *Man On The Moon* a *Nightswimming*. E allora c'era *Everybody Hurts*, la cosa più potente che i R.E.M. abbiano mai prodotto. E c'è anche oggi. E ci sarà domani, perché canzoni così si scrivono una volta sola e non vanno perse col tempo. Persino il relativo videoclip resta un'opera d'arte.

REPLACEMENTS

Let It Be
(Twin/Tone, 1984)

Emersi all'inizio del decennio in compagnia di nomi quali Minutemen, R.E.M. e Hüsker Dü, i Replacements di Minneapolis esordiscono nel 1981 con *Sorry Ma, Forgot To Take Out The Trash*, ma è solo con il terzo album, *Let It Be*, che il quartetto guidato da Paul Westerberg raggiunge l'apice della creatività con composizioni solide che combinano un'irruenza figlia del punk con il power pop energico e accattivante dei maestri Big Star e un pizzico dello Springsteen più stradaiolo. Risultato: undici brani di ottima fattura, tra cui la ballata pianistica *Androgynous*, la cover di *Black Diamond* dei Kiss, una vibrante *Answering Machine* e *I Will Dare*, che ospita la chitarra di Peter Buck dei R.E.M.. A *Let It Be* faranno seguito altri album artisticamente altalenanti, poi lo scioglimento nel 1992 e le carriere solistiche dei vari membri.

RESIDENTS

The Third Reich'n'Roll
(Ralph, 1977)

Sono ancora in circolazione, i Residents, anche se (quasi) nessuno può essere certo che i quattro individui che nascondono i loro volti sotto maschere tanto grottesche quanto creative siano davvero gli stessi che quasi trent'anni fa, in quel di San Francisco, iniziarono i loro astrusi esperimenti di alchimia (per lo più) elettronica. Dell'enorme repertorio discografico dell'atipico ensemble, *The Third Reich'n'Roll* è senza dubbio una delle prove migliori, con la sua sequenza di frammenti di classici rock e pop resi

quasi sempre irriconoscibili e legati assieme in due lunghe e allucinatissime suite. Una parodia dissacrante? Certo, ma anche un palese omaggio. E un album che compensa il fatto di essere abbastanza coriaceo all'ascolto con quantità industriali di talento, estro e senso dell'ironia.

STAN RIDGWAY

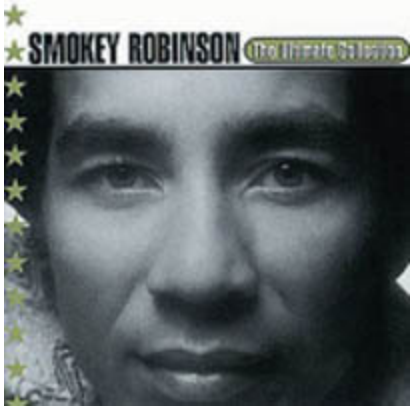
The Big Heat
(IRS, 1986)

C'era anche un pizzico di amara ironia, nel titolo della raccolta che nei primi '90 funse da riassunto degli anni di Stan Ridgway alla corte IRS: *Songs That Made This Country Great*, vale a dire *Canzoni che hanno reso grande questo paese*. Sotto il profilo artistico, nulla da obiettare. Peccato solo che l'America (e, di riflesso, il mondo) non abbiano quasi notato le suddette canzoni, e che il loro dotatissimo autore sia rimasto un'icona per pochi, confinato nell'aureo limbo dei personaggi di culto.
Esordio da solista dopo un lustro di training come cantante e anima degli indimenticati Wall Of Voodoo, *The Big Heat* è il capolavoro di questo *hobo metropolitano* dotato di una infondibile voce dai toni vagamente metallici e di doti compositive davvero fuori dal comune: sia per quanto riguarda le storie raccontate nei testi, mini-sceneggiature dal gusto spesso visionario esposte con maestria da esperto *burattinaio di parole*, e sia nelle architetture musicali che le sostengono, magicamente sospese tra richiamo delle radici e attrazione verso un domani che oggi rimane *oggi* e non è ancora diventato *ieri*. Ombrosi, ipnotici e intensissimi sul piano emotivo,

questi brani non sono rappresentativi di nient'altro se non di loro stessi: Stan Ridgway non ha mai fatto tendenza, avuto epigoni o suscitato fantasie di clonazione. La sua forza è nel suo personalissimo carisma, nel suo saper danzare sul filo che separa la malinconia dal brio, nella sua capacità di far convivere senza attriti le tastiere elettroniche con strumenti classici come il violino o l'armonica.
È invecchiato splendidamente, *The Big Heat*, anche se certi legnosi *ta-pum* sintetici di chiara scuola '80 ne denunciano l'età: fotografia dalle tinte livide, ma dagli ammalianti chiaroscuri, di una Los Angeles un po' stile *Bladerunner* dove i replicanti camminano liberi e possono amare. Chi non conosce Stan Ridgway non può avere idea del valore di ciò che perde. E chi riesce a non subire profondamente le suggestioni di episodi come la *title-track*, *Can't Stop The Show*, *Walkin' Home Alone*, *Drive She Said* e *Camouflage* deve per forza avere un macigno al posto del cuore.

SMOKEY ROBINSON & THE MIRACLES

The Ultimate Collection
(Motown, 1998)



Come quelle di molti gruppi vocali neri dei ‘60, anche la storia dei Miracles è fatta di *canzoni*. Gli *album* sono infatti niente più che raccolte di singoli. Per questo vanno benedette le collection (e il formato cd...) uscite copiosamente a seguire il 1972, anno dell’ufficiale scioglimento della band. Ma la vera peculiarità dei Miracles stava nel nome del loro capo: Smokey Robinson è stato uno dei più grandi autori di canzoni soul-pop di sempre. Scriveva ryhthm’n’blues con una sensibilità doo-wop, o viceversa, e spesso lo cantava con un falsetto indimenticabile. L’eleganza della sua penna ha reso grandi la Motown e certe pagine di Marvin Gaye, Temptations e Marvelettes. Le lucine dei juke-box lo ringraziano ancora per le delizie di *My Girl*, *I Second That Emotion* e *Tracks Of My Tears*.

ROLLING STONES

Aftermath
(Decca, 1966)

Gli Stones colti giusto al momento della loro esplosione creativa. Fino a quel giorno, dopotutto, si era trattato solo di schermaglie preparatorie, esercitazioni sul blues dei padri e scaltre strategie di marketing. Incitati, quasi costretti, da Andrew Loog Oldham (qui accreditato come produttore, benché la presenza di Jack Nitzsche faccia supporre che il giovane Oldham restasse “solo” l’intraprendente manager) ad affrancarsi finalmente dai modelli degli esordi, i cinque Stones realizzarono così il loro primo album completamente originale. Avevano già sparso pezzi da novanta nei dischi precedenti (*Satisfaction*, su tutti), ma è con *Aftermath* che prorompe organicamente e definitivamente il talento compositivo di Jagger e Richard

(solo più tardi Richards): *Paint It Black* (solo nell'edizione USA), *Out Of Time* (solo nella versione GB), *Lady Jane* e *Under My Thumb* avrebbero scalato le classifiche e sarebbero presto diventate classici. Di che? Di pop, di blues bianco, di rock'n'roll? Non importa. Quel che conta è che la forza degli Stones non era più solo un grezzo istinto giovanile, ma un modo persuasivo di fare della musica una ragione di vita.

ROLLING STONES

Beggars Banquet
(Decca, 1968)

Chi sta con i Beatles e chi con i Rolling Stones? Dilemma capzioso: se consideriamo che gli uni sono stati il più grande gruppo pop e gli altri sono stati (sono...) il più grande gruppo rock'n'roll, ci si ritrova costretti a schierarsi di qua o di là. L'iconografia storica ci ha consegnato i caschetti e le facce pulite dei Beatles: le melodie limpide, i ritornelli memorabili e i suoni rassicuranti appartengono a loro. Gli Stones sono gli sporchi e cattivi scapestrati della parte più sordida e pericolosa della città, quelli dei cessi sfregiati della copertina (all'epoca censurata) di *Beggars Banquet*, ultimo disco con Brian Jones e pre-finale di un'epoca. "Lascereste uscire vostra sorella con uno Stone?" Chiedetelo ai congiunti di Marianne Faithfull. Jack Daniel's e droghe d'ogni genere scorrevano a fiumi nel backstage della band, e non per semplice esibizionismo. Per nutrire quella stessa bestia che veniva dal blues e che aveva infettato i corpi dei giovani Jagger, Richards, Jones, Wyman e Watts, oggi tutte persone rispettabilissime (meno una, andata...).

Gli Stones di *Sympathy For The Devil*, che apre proprio *Beggars Banquet*, facevano veramente paura: quel baccanale sabbatico non era roba che si potesse trasmettere tanto facilmente alla radio come *Obladi Oblada*. La schiuma sgorgante dall'incedere lascivo di *Parachute Woman* angustiava i benpensanti bianchi (come avevano già fatto i neri del blues rurale e Jerry Lee Lewis, ma non in Inghilterra). La slide impudica di *Jig-Saw Puzzle* emanava un sottile afrore di dissolutezza morale. Il groove depravato di *Street Fighting Man* incitava alla lapidazione di questi sboccati figli di puttana. Che meraviglia la linguaccia degli Stones, quella sì un'icona da conservare e tramandare. Come diceva Mark Twain, si può preferire il paradiso per il clima e l'inferno per la compagnia: con gli Stones, laggiù tra le fiamme eterne, non si dovrebbe star male.

ROLLING STONES

Exile On Main St.
(Rolling Stones, 1972)

Se i Rolling Stones si fossero fermati subito dopo *Exile On Main Street* oggi avremmo una diversa immagine di loro. *Sfortunatamente*, hanno deciso in piena coscienza di strizzare le palle al rock'n'roll cavandone una delle sostanze per cui vale la pena farlo: il denaro. Questo, se ci si ragiona, è per se stesso iconoclasta e strafottente, quindi molto rock'n'roll. Ma nessuna delle pagine successive degli Stones si accosterà più agli estremi margini raggiunti dai primi due album dei '70: *Sticky Fingers*, che ha tutto per essere ricordato come un disco leggendario, e *Exile On Main St.*, che ha tutto più

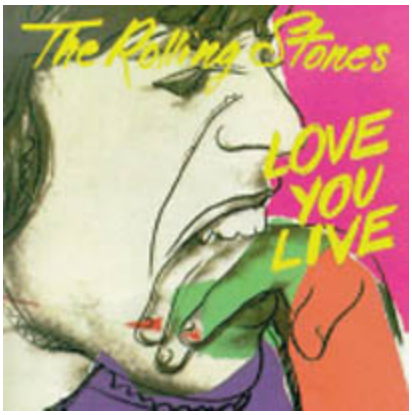
una cosa: è l'ultimo grande disco della più grande rock'n'roll band della storia e probabilmente il miglior disco di blues bianco mai realizzato. Cioè il più memorabile furto perpetrato ai danni, o *a favore*, dei neri. Sudicio e selvaggio come una rissa tra cani di strada, *Exile* è fatto di latrati, quelli di Jagger (cantante soul nella più istrionica accezione del termine) e Richards (un inno all'ebbrezza creativa), che terrorizzano i benpensanti e fanno piazza pulita delle buone creanze, con quella classe innata che non è data a tutti e che lo studio e l'applicazione da soli non possono garantire. I fiati sono un monumento, il piano di Ian Stewart lo è, come lo sono il tossire di Keith Richards in *Happy* e gli urlacci sguaiati di Jagger a venti centimetri dal microfono. Perché questa è la sensazione che si vive a riascoltare *Exile* anche dopo trent'anni: che gli Stones abbiano rotto definitivamente la barriera della bella forma, puntando dritto alle viscere del rock'n'roll nella sua foggia più grezza e brutale. Tutto di *Exile On Main St.*, dalla galleria di freak della copertina al doppio vinile con confezione apribile, è contornato da un alone mitico. Registrata con un'unità mobile in una villa nel Sud della Francia e mixata a Hollywood, questa è materia viva che ulula in bassa fedeltà di spiriti anarchici e istinti primordiali. Perciò più che *l'ultimo* sembra essere, o dovrebbe sempre essere, *il primo*.

ROLLING STONES

Love You Live

(Rolling Stones, 1977)

È frustrante che la più grande live-band non sia stata in grado di fare il più grande disco-live della storia, ma forse c'è ancora tempo. Dopo gli antipasti dei '60 (*Got Live If You Want It!* e *Get Yer Ya Ya's Out*) e prima dell'overdose dei '90 (i mega-show di *Flashpoint* e *No Security*, oltre all'unplugged di *Stripped*), c'era stato *Love You Live*, che coglieva gli Stones già lontani dagli ultimi capolavori di studio e ormai proiettati al rock della maniera. La band, con Ron Wood assoldato di fresco, gira comunque a mille e la tracklist è assolutamente ineguagliabile: chi altri può aprire con *Honky Tonk Women* e chiudere con *Sympathy For The Devil*, passando attraverso *Happy*, *You Can't Always Get What You Want*, *Brown Sugar* e *Jumping Jack Flash* e un'intera facciata, la terza, di standard blues (da *Mannish Boy* a *Around Around*)?



ROXY MUSIC

For Your Pleasure
(Island, 1973)

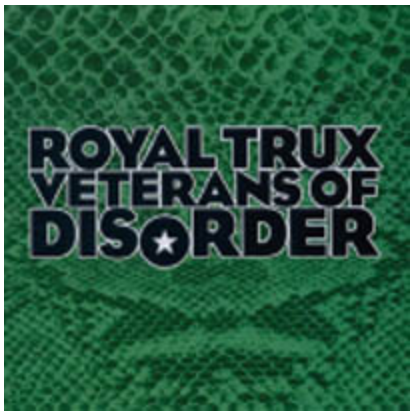
Il secondo album dei Roxy Music ordina gli appunti dell'esuberante esordio e sfrutta il fragile equilibrio tra le due anime della band - quella sperimentale di Brian Eno e quella pop/dandy di Brian Ferry - che poco dopo l'uscita si spezzerà con l'abbandono di Eno e lo scivolare di Ferry verso un pop sofisticato e sempre meno incisivo. Definirlo un disco visionario è poco: il *crooning* di Ferry inventa un surreale tormentone come *Do The Strand*, oppure declama odi robotiche e alienate (*In Every Dream Home...)*, la chitarra di Phil Manzanera, il sax di Andy MacKay, la batteria di Paul Thompson e l'elettronica di Eno ondeggiano tra avanguardia e rock

classico. Spesso accostati per inerzia al glam rock, questi Roxy Music troveranno parecchi estimatori con l'avvento della new wave.

ROYAL TRUX

Veterans Of Disorder
(Drag City, 1999)

Lunga e ricca la discografia dei Royal Trux, snodatasi lungo l'intero arco dei '90 con un paio di puntate anche in zona major. Ma è alla Drag City che si torna necessariamente per le opere più grezze e libere, in definitiva più ispirate, del duo composto da Neil Hagerty (già con Jon Spencer nei seminali e peccaminosi Pussy Galore) e Jennifer Herrema. Arduo estrarre un solo disco dal consistente pacchetto confezionato negli anni dai due, perché si tratta di lavori significanti oltre il singolo valore episodico. Tutti insieme configurano il quadro di un'espressività feroce e primitiva, apparentemente sconclusionata nella sua radicale caoticità e comunque mai propensa all'edulcorazione degli intenti. Certo meno folli dei primi album, i tre più recenti godono almeno di una parvenza di organicità strutturale. Di questi, *Veterans Of Disorder* sta al centro, tra l'impeto sconnesso di *Accelerator* e la stabilità programmatica di *Pound For Pound*, ma è esso stesso figlio di uno scuotimento incessante e sregolato. *Sickazz Dog*, con i suoi sei minuti animaleschi, spazza via da sola tutte le intuizioni melodiche e i richiami tradizionali presenti nel resto del disco. Comunque, con la Blues Explosion e i Make Up, i più credibili eredi del punk'n'roll stomacale che fu dei Rolling Stones più lerci.



SAINTS

(I'm) Stranded
(EMI Australia, 1977)

Non tutti ne sono a conoscenza, ma l'album che meglio di qualsiasi altro incarna il punk del '77 è l'esordio degli australiani Saints, quartetto fondato in quel di Brisbane dal giovane ribelle Chris Bailey e dal non meno selvaggio Ed Kuepper. "Perfetta sintesi musicale tra il sound secco e compatto dei primi Ramones e quello più anarchico e sferragliante dei Sex Pistols", *(I'm) Stranded* è un granitico monumento al rock'n'roll più aspro e istintivo nel quale non mancano però di aprirsi crepe di pur perversa melodia: i tre minuti e mezzo della *title track* spiegano già tutto ciò che occorre sapere, ma a ribadire in modo non meno esplicito il concetto - uniche deviazioni, le comunque torbide ballate *Messin' With The Kid* e *Story Of Love* - provvedono altri infuocati *anthem* come *No Time*, *Erotic Neurotic* e *Demolition Girl*, oltre alle cover del classico "minore" *Wild About You* e dell'assai più noto *Kissin' Cousins* di Elvis Presley. In un tripudio di ritmi concitati, chitarre sature che quando vogliono sanno anche essere guizzanti e liriche nichiliste urlate con indolente brutalità.

SAM & DAVE

Soul Men
(Stax, 1967)

Un duo che dovette il successo – oltre che alle grandi doti interpretative e a una presenza scenica nelle regioni del Mito - al lavoro dietro le quinte di un altro duo. Entrambi cantanti di gospel (il primo andò vicino a unirsi ai Soul Stirrers), Samuel David Moore e Dave Prater si conoscono nei tardi ’50 a una funzione religiosa. È nel profano ambiente di un club di Miami che si ritrovano però a duettare per la prima volta, nel 1961. Piacciono e dunque continuano, incidendo alcuni 45 giri e un lp su Roulette che vendono poco ma li fanno notare dalla Stax. La svolta si ha quando Isaac Hayes e David Porter iniziano a scrivere per loro un classico via l’altro. È stata la presenza in apertura di programma del più celebre del lotto, *Soul Man* (i Blues Brothers ne ribadiranno le doti innodiche), ad averci indotto a preferire quest’album ai due pressoché equivalenti che lo precedettero, *Double Dynamite* e *Hold On, I’m Comin’*.

SAVAGE REPUBLIC

Ceremonial
(Independent Project, 1986)

Negli ‘80, con momento-clou a partire da metà decennio, Los Angeles divenne teatro di una particolare scena underground (*molto* underground) della quale facevano parte alcune decine di gruppi dediti a più o meno originali e stralunate commistioni di generi diversi. Negli studi spesso casalinghi di questi occulti alchimisti di suoni si mescolavano così psichedelia di sapore bucolico e new wave ombrosa, avanguardie ipnotico-minimaliste ed etno-rock, melodie leggiadre e arrangiamenti spigolosi, con il dichiarato obiettivo di dar vita a brani imbevuti di spiritualità terrena che cullassero l’ascoltatore in una sorta di trance. Leader di questa autentica corrente artistica che ha avuto tra i suoi esponenti di maggior spicco anche 17 Pygmies, Drowning Pool, Red Temple Spirits e Shiva Burlesque, erano i Savage Republic di Bruce Licher, che dopo la furia tribalrumorista degli esordi si convertirono a musicalità pacate e oniriche, seppur piuttosto incisive sul piano ritmico. *Ceremonial*, dal titolo eloquentissimo e dagli arditi intrecci di percussioni, tastiere, strumenti tradizionali (mandolino, dulcimer), chitarre e voci, è il secondo dei quattro album di studio editi dall’ensemble: il più intenso, il più immaginifico, il più enigmatico e affascinante.

BOB SEGER

Night Moves
(Capitol, 1976)

La differenza fra la E-Street e la Silver Bullet Band nel momento di massimo fulgore di quest'ultima? Un buon parrucchiere. Sarà che sono di Detroit e là essere tamarri è un dovere e un pregio, fatto sta che Seger e compagni sono davvero impresentabili nello scatto che ahiloro li immortala sul retro di copertina di *Night Moves*. Ma se siete sopravvissuti all'ilarità che vi ha colto mettete su il disco. Scoprirete che se non vale lo Springsteen di quegli anni gli si avvicina assai, fra sfrenati rock'n'roll operai e sontuose ballate, con l'unico scivolone dell'hard becerotto di *Come To Poppa*. Seger lavorava del resto da tempo al perfezionamento della formula e aveva ottenuto buoni risultati già con *Seven* (1974) e *Beautiful Loser* (1975). Dopo *Stranger In Town* (1978), l'ispirazione andrà a picco. Non così le vendite.

BOB SEGER

Live Bullet

(Capitol, 1976)

Nel classicismo del disco dal vivo, questo è uno dei più classici, perché testimonia di due esibizioni in giorni consecutivi della Silver Bullet Band a Detroit, cioè “a casa”, perché contiene la vera natura del Bob Seger performer, prima che autore, perché alterna brani autografi e cover scelte con cura (*Nutbush City Limits* di Tina Turner apre la scaletta, *I’ve Been Working* di Van Morrison la infiamma di funk, *Bo Diddley* la inasprisce di grezzo rock’n’roll), rallentamenti doverosi e corse a perdifiato, ballate passionali e streetrock tirati allo spasimo. Selvaggio e rotondo, *Live Bullet* non va per il sottile, puntando alla rappresentazione *grossa* delle strade e della motor city da cui deriva. Perfetto per gli anni ‘70, ma forse troppo *macho* per i tempi moderni. Comunque, compatto e veloce come una *pallottola* sparata *dal vivo*.

SEPULTURA

Roots

(Roadrunner, 1996)

Uno dei vertici creativi del metal dei ‘90, ammesso che sia corretto utilizzare un’etichetta limitata come metal per una musica che tenta - con successo - di legare assieme truculenze di scuola thrash e *radici* (appunto!) della cultura indigena brasiliana; e brasiliani, ovviamente, sono anche i

Sepultura di Max Cavalera, titolari di un album estremo ma geniale, giocato sul filo (del rasoio) di una tribalità apocalittica sottolineata dalla voce spaventosa del leader. È un grido disperato e agghiacciante, quello di *Roots*, scaturito da una profonda catarsi personale e non da una mera scelta artistica, e non c'è da stupirsi che dopo averlo lasciato a echeggiare per chissà quanto (probabilmente per sempre) il gruppo si sia scisso in due tronconi: album così lasciano tracce indelebili su chi li realizza oltre che su quanti li ascoltano.

SEX PISTOLS

Never Mind The Bollocks
(Virgin, 1977)

Checchè ne possano oggi dire i quattro (ex) ragazzacci che per due anni misero a ferro e fuoco l'Inghilterra musicale, i Sex Pistols devono più o meno tutto al loro manager Malcolm McLaren, che con rara scaltrezza seppe trasformarli da teppistelli dei sobborghi londinesi in principali responsabili di una autentica rivoluzione che cambiò il corso della storia del rock. Senza dubbio John "all'epoca Rotten" Lydon possedeva talento, Glen Matlock vantava brillanti intuizioni compositive, il suo sostituto Sid Vicious sapeva come farsi notare e Steve Jones e Paul Cook erano due belle facce da schiaffi, ma senza la regia di McLaren nulla sarebbe stato lo stesso.
È tutta in *Never Mind The Bollocks*, la leggenda dei Sex Pistols: dodici canzoni ruvide, taglienti, caotiche e sboccate - eppure attraversate da una splendida vena "pop" - che saranno oggetto di infiniti tentativi di imitazione.

Pochi accordi, ritmi moderatamente incalzanti, una chitarra distorta e una voce beffardamente istrionica, tecnicamente limitati ma efficacissimi nel proporre un modello rock'n'roll irruente e selvaggio la cui "pericolosità" era amplificata da liriche tanto ingenue quanto iconoclaste: si pensi solo agli incipit dei primi due straordinari 45 giri, *Anarchy In The U.K.* ("Sono un anticristo, sono un anarchico") e *God Save The Queen* ("Dio salvi la regina e il regime fascista"), punta di un piccolo iceberg rafforzato da altri inni di strada quali *Pretty Vacant*, *Holidays In The Sun* (anch'esse su singolo), *Seventeen*, *Bodies*, *No Feelings*, *E.M.I.*, *Problems*... Benchè colpito duramente, il Titanic del sistema non andò a picco: continuò invece a navigare, utilizzando come carburante anche la quantità folle di dischi postumi assemblati per sfruttare la fama acquisita dalla band, il film celebrativo *The Great Rock'n'roll Swindle* e addirittura, vent'anni dopo, la reunion-farsa. Oggi, il volto di *Johnny il marcio* è una delle più famose icone della nostra musica, alla pari di Presley, Jagger, Lennon, Morrison e Cobain: davvero niente male per uno che aveva tra i suoi slogan un pur convinto "no future".

SHELLAC

At Action Park
(Touch&Go, 1994)

Un lavoro che ha fatto scuola, tanto per la tecnica di registrazione, quanto per la proposta deflagrante che contiene. Dietro agli Shellac c'è sostanzialmente la mente creativa di uno dei produttori americani più

influenti del decennio (e della fine degli ‘80), Steve Albini, alle prese con un trio visceralmente rock che lo porta a estremizzare l’attenzione per le timbriche, esaltando le divagazioni della batteria in un ambiente severo ma non “rigido”, fatto di una austerità che non si dimentica per un attimo le radici post-punk (già espresse in Big Black e Rapeman). Quadrature metronomiche, solo appena sfiorate da qualche fremito modernista e da qualche - e propulsiva - angoscia comunicativa: il perno dei pezzi proposti in *At Action Park* è l’ossessione e una sorta di ferocia implosiva, attenta a comunicare un’alienazione molto attuale. Il resto si bilancia fra strumentali (gestiti ottimamente dalla macchina ritmica di Bob Weston e Tod Trainer) che urlano senza strafare la propria urgenza espressiva, senza dimenticare la loro appartenenza e trovando in *My Black Ass* il loro scabro capolavoro. Dopo *At Action Park* c’era spazio solo per la maniera, e così, con i dischi successivi degli Shellac, è stato.

BIM SHERMAN

Miracle
(Mantra, 1996)

Quel che si dice un titolo programmatico: *Miracle*. Un prodigio di soul inteso davvero come musica “dell’anima” e dunque nell’accezione più ampia del termine, quella che va da Marvin Gaye a Nick Drake. Molto nelle seriche corde vocali di Sherman e nei delicati pastelli acustici di un album fatto di chitarre arpeggiate in bilico fra folk e blues, fondali d’archi (splendidamente disegnati da un’orchestra di Bombay) e tappeti di tabla e percussioni assortite (intessuti dal maestro Talvin Singh) rinvia, appunto, al

Nick Drake di *Five Leaves Left* e *Bryter Layter*, non ancora crocefisso dal male di vivere. Appena un fantasma il reggae, alla cui insegna si era svolta la precedente, lunga carriera del Nostro, che fa capolino solo in inflessioni che rimandano comunque agli interpreti giamaicani più influenzati da gospel e rhythm'n'blues, da John Holt a Beres Hammond, da Ken Boothe a quell'Horace Andy controparte di Sherman in un incontro al vertice datato 1982. Abbiamo atteso da allora un seguito al pari miracoloso e ci ha spezzato il cuore apprendere, qualche mese fa, che non lo avremmo mai ascoltato. Bim Sherman ci è stato rubato per sempre, da un improvvido tumore.

MICHELLE SHOCKED

The Texas Campfire Tapes
(Cooking Vinyl, 1986)

Figlia di un'America che si sposta in continuazione, costretta a girovagare dal perbenismo dei timorati di Dio e dalla propria indole vagabonda, Michelle Shocked aveva poco più di vent'anni quando si rannicchiò sulla staccionata che delimitava l'area concerti del Quiet Valley Ranch, West Texas, per il Kerrville Folk Festival (quando i significati sono già nei nomi...). Strimpellava la sua chitarra come l'hobo con lo zaino in spalla e la farfallina al seguito che è un'icona stantia, ma sempre *reale*. Era maggio, e la spigliatezza pungente della sua favella fu ripresa da un walkman Sony (chissà perché, si è sempre saputa la marca di quel registratore) e subito trascritta su un album che non poteva intitolarsi che *The Texas Campfire Tapes*: c'è il Texas, ci sono i nastri e c'è il bivacco, con tanto di frinire dei

grilli e il rombo dei camion che sfrecciavano sulla highway poco distante. C'è, soprattutto, lo sbocciare di un gran talento poetico, elargito in presa diretta con uno squisito senso della metrica, una candida passionalità e una rara schiettezza del timbro vocale. Il folk di Michelle si farà più acre e mordace in futuro, ma qui è speranzoso e innocente come una primavera dell'anima.

PAUL SIMON

Graceland

(Warner Bros, 1986)

Il folk rock sui generis si apre al mondo, meglio, al Sud del Mondo (africano). Non che non lo avesse già fatto, mai però in un modo tanto progettualmente e artisticamente riuscito. L'idea di mettere insieme uno scenario cangiante di risorse umane e sonore arriva da Paul Simon: uno che nei '60, insieme ad Art Garfunkel, aveva riempito di armonie cristalline e di canzoni bene educate le radio dei college. Quindi, un decennio su una falsariga piuttosto garbata, qualche avvisaglia e poi la grande sorpresa, la svolta di *Graceland*, viaggio verso e nell'orizzonte sudafricano, concertato benissimo dall'artista americano, che guida personaggi quali Good Rockin' Doopsie e Linda Ronstadt, Everly Brothers e Los Lobos, i locali Ladysmith Black Mambazo e Boyoyo Boys... e firma pezzi multicolori. *Homeless*, *You Can Call Me Al*, *The Boy In The Bubble* sono tasselli di un mosaico che ha impegnato Simon per due anni e che non è *solo* musica etnica: piuttosto, un frasario multilingue (e raffinato) per unire radici diverse, forse antipodiche, ma ugualmente popolari. Un segno fortissimo per il futuro del pop

universale, al di là delle polemiche sulla rottura del boicottaggio antiapartheid.

SIMON & GARFUNKEL

Bridge Over Troubled Water
(Columbia, 1970)

Bridge Over Troubled Water è il punto di arrivo di una delle storie musicali più suggestive dei ‘60. Partendo dal rock’n’roll degli Everly Brothers, Paul Simon e Art Garfunkel hanno saputo sintetizzare con estrema grazia il folk urbano del dopo Dylan con una vena lirica fuori dall’ordinario, grazie all’eccezionale talento poetico di Simon, in grado di raccontare i sogni e le illusioni di una generazione con disarmante semplicità e un pizzico di amara malinconia. In finale di corsa il duo aggiunge un po’ di elettricità e rimpolpa gli arrangiamenti, senza tuttavia perdere la magia degli intrecci vocali e la capacità di raccontare un’epoca. Un testamento artistico di rara bellezza, un ascolto che si è rivelato fondamentale per tutti i *movimenti acustici* a seguire.

SIOUXSIE & THE BANSHEES

The Scream
(Polydor, 1978)

Appassionata fan dei Sex Pistols fin dai loro primissimi concerti, Susan Ballion mette quasi subito in pratica uno dei fondamentali principi del punk - *tutti possono farlo* - e si improvvisa cantante, allestendo una band assieme all'amico bassista Steven "Severin" Bailey. All'inizio, i Banshees sono caos allo stato puro; all'epoca di questo album d'esordio, preceduto dal gioiellino a 45 giri *Hong Kong Garden*, la loro proposta è invece una delle più originali e suggestive della scena internazionale, in virtù di una magica amalgama tra ruvidezze di scuola '77, melodie ambigue e atmosfere intrise di cupa inquietudine. Le basi del *gothic* (o del dark, come si preferisce chiamarlo in Italia), del quale Siouxsie sarà profeta e somma sacerdotessa, sono tutte nei dieci episodi di *The Scream*, stranamente monco di *Hong Kong Garden* e dell'indiscusso inno del primo repertorio dell'ensemble londinese, il travolgente *Love In A Void*; perle nere quali *Metal Postcard*, *Overground*, *Carcass* e la torbida cover di *Helter Skelter* dei Beatles non li fanno comunque troppo rimpiangere, complice anche l'azzeccata produzione di un giovane ma già valente Steve Lillywhite.

RONI SIZE/REPRAZENT

New Forms
(Talkin' Loud, 1997)

Dalle sonorità delle posse all'ampliamento moderno dell'espressività musicale "in nero". Bristol è la patria di un progetto (Reprazent) in cui il "DJ" Roni Size mette a fuoco i possibili incroci fra presente e futuro, dalle dinamiche calde degli strumenti (il contrabbasso, per esempio), al drum'n'bass in via di ridefinizione. *New Forms* è l'approdo di un lavoro cominciato nei "warehouse party" di un po' di tempo prima e contiene il superamento delle distinzioni fra house, funk, soul e jazz da club con una manciata di canzoni aperte all'improvvisazione e a una trasmissione emotiva che non si esaurisce più nella foga del ballo. *Brown Paper Bag*, *Digital*, *Beatbox*, *Destination*, *Let's Get It On* sono pezzi da ricordare per le evoluzioni d'n'b del millennio venturo. Si è scritto tante volte che l'unica chance che il rock può avere per non estinguersi è quella di aggirare gli steccati e di rivolgere l'attenzione alle scene limitrofe, per appropriarsene e mescolarsi con esse in qualcosa di diverso. Le *nuove forme* che propongono Size e compagni hanno dimostrato quanto sensata sia un'opinione del genere, nel momento in cui diventa scelta operativa.

SKATALITES

Celebration Time
(Studio One, 1965)

Parafrasando Churchill: mai così pochi (insomma: la formazione base era di una dozzina di elementi) fecero così tanto per la musica in così poco tempo. Gli Skatalites si formavano nel giugno del 1964 e si separavano (molti però continueranno a suonare insieme da turnisti, riprendendo infine dall'83 un irregolare percorso comune con la storica ragione sociale) nell'agosto dell'anno dopo. Bastavano dunque loro quindici mesi per stabilire il canone dello ska, creato attingendo a retroterra soul e rhythm'n'blues e soprattutto jazz e di cui scrissero non solo sintassi e grammatica ma anche vocabolario. Stupefacente la lista dei classici (rigorosamente strumentali) messi in fila. Fra i tanti dischi collegati all'universo Skatalites, imprescidibile il *Best Of* di Don Drummond (sempre su Studio One), trombonista geniale e ahilui folle, morto giovanissimo in manicomio criminale.

SLINT

Spiderland
(Touch And Go, 1991)

Siccome (almeno per scarti minimi come questo) la data di pubblicazione conta più di quella di incisione, il secondo e ultimo album degli Slint, registrato nel 1990 ma edito nel 1991, figura fra i più rilevanti dei ‘90 invece che fra i capolavori del decennio precedente. E c’è una logica in ciò, dacché questo disco ha singolarmente disegnato tanta parte del (post-)rock degli ultimi due lustri e in nessun modo può essere datato anni ‘80. Ma si potrebbe in fondo dire la stessa cosa del predecessore, il più succinto e spigoloso *Tweez*, inciso nel 1987 e uscito nel 1989. Altra indicazione che il quartetto di Louisville è sempre stato fuori sincrono rispetto al proprio tempo, sempre in anticipo e dunque, inevitabilmente, incompreso. *Mutatis mutandis*, sono in fondo stati degli altri Velvet Underground, gli Slint: pochi li ascoltarono, ma quei pochi ne ebbero la vita cambiata.

Due degli Slint, il chitarrista Brian McMahan e il batterista Britt Walford, erano stati insieme negli Squirrel Bait (con loro David Grubbs, che fonderà poi Bastro e quindi Gastr Del Sol). Il rovinoso ed emotivo hardcore punk di costoro si trasforma radicalmente in *Tweez* e in *Spiderland*: cala il ritmo, sparisce l'innodia, l'abbassarsi dei volumi induce aumento in luogo che diminuzione della spigolosità. Emergono scampoli di blues (ma raffreddato), country (ma niente affatto cantabile), psichedelia (transumante dalla moviola al raga, alla scala arabeggiante). È musica per certi versi già sentita, eppure inaudita, senz'altro catalogabile alla voce "rock", eppure *oltre*. Irripetibile magia di un momento di passaggio. McMahan scioglierà il gruppo poco dopo la pubblicazione di quest'album, in preda a una profonda crisi esistenziale da cui uscirà capitanando i For Carnation, logica evoluzione di *Spiderland*. Tre ottimi dischi all'attivo ma - come dire? - "normali". Ritroveremo il suo contraltare chitarristico David Pajo nei Tortoise e negli Aerial M.

SLY & THE FAMILY STONE

There's A Riot Goin' On
(Epic, 1971)

Una bandiera americana sporca di fumo in copertina, un titolo che risponde al *What's Going On* di Marvin Gaye, uscito in quello stesso 1971, di cui questo è il fratello incazzoso e depresso. Gli stanno andando bene le cose al nostro eroe, ma gli stanno andando terribilmente male. Sinteticissimo riassunto delle puntate precedenti. Sylvester Stewart nasce in Texas nel 1944, cresce in California e si approccia alla musica, con gusto eclettico che si spinge fino al folk-rock, dapprima da dj, quindi da discografico e produttore. Salta il fosso nel '67 creando Sly & The Family Stone, settetto con dentro bianchi e neri (una rivoluzione), uomini e donne (un'altra rivoluzione), un'immagine coloratissima e un suono che è ancora più variopinta commistione di soul e blues, R&B e beat, pop e musica latina e, soprattutto, funk e psichedelia. Dopo le prove tecniche di trasmissione di *A Whole New Thing*, *Dance To The Music* e *Life* volano altissimi per qualità e successo, mentre per *Stand!* già si può parlare di pietra miliare. A Woodstock la Famiglia fa ballare nel fango mezzo milione di persone. Ma il disastro si approssima: dissapori, la salute del leader che vacilla, l'abuso di droghe che distilla trip di smodata megalomania e paranoia. La banda perde pezzi e Sly si ritrova solo in studio per gran parte della lavorazione di

There's A Riot Goin' On. Sa soltanto lui, e presto lo dimenticherà, come faccia a uscirne con sottobraccio un capolavoro.
È questo un disco livido che riflette (più nelle atmosfere che nei testi, che tendono a restare ecumenici) il dramma del Vietnam e del radicalizzarsi in chiave separatista, quando non suprematista, del movimento per i diritti civili. Estremamente variegato (c'è posto fra l'altro per languori alla Stevie Wonder, acidissimi viaggi e un grottesco incrocio di Caraibi e yodel) e nondimeno straordinariamente coeso, generò l'ennesimo numero uno con la cantilenante *Family Affair*, prima canzone pop a usare la batteria elettronica. Non ce ne saranno altri.

SMASHING PUMPKINS

Siamese Dream
(Hut/Virgin, 1993)

Tra i gruppi saliti alla ribalta in seguito all'esplosione del grunge, un posto di rilievo spetta senza dubbio a quegli Smashing Pumpkins che pure con il "non-movimento" fiorito in quel di Seattle non avevano granchè da spartire. Dopo l'assai interessante *Gish*, la band di Chicago capitanata dal cantante, chitarrista e compositore Billy Corgan tocca il suo apice - a dispetto dei gravi dissidi interni che stava al momento subendo - con *Siamese Dream*, fantasioso collage di musica obliqua e deviante nato dalla commistione di hard rock e pop con venature di post-punk e psichedelia. Episodi semplicemente perfetti come *Cherub Rock*, *Today* o la ballata *Disarm* dicono di un talento straordinario, nonchè di una meticolosità nel lavoro e di una tendenza all'esaltazione dei dettagli che non sconfinano comunque nel manierismo e nell'autocompicimento; lo faranno, in modo peraltro non sgradevole, nel monumentale *Mellon Collie And The Infinite Sadness*, che fino all'ultimo ha conteso al suo predecessore l'onore di rappresentare il quartetto in virtù di altri episodi stratosferici quali *1979*, *Zero* o la travolgente *Bullet With Butterfly Wings*.

BESSIE SMITH

The Collection
(Columbia, 1989)

Molti padri del blues hanno consumato la propria esistenza nell'oscurità e nella miseria. Non così la mamma (anzi: l'Imperatrice), che godette di una popolarità straordinaria sin dal primo 78 giri, quel *Downhearted Blues* che nel 1923 vendeva in sei mesi quasi ottocentomila copie, un record per l'epoca, e molte ovviamente a un pubblico bianco. Soltanto la Grande Depressione arresterà la carriera della Smith, inducendo la Columbia che con lei tanto si era arricchita (continua tuttora!) a rifiutarle dopo il novembre 1931 nuove incisioni. Soltanto la morte prematura, in seguito a un incidente stradale, nel 1937 le impedirà di imprimere il suo marchio sull'era dello Swing, impresa che (dimostrano le quattro facciate che incise per la Okeh nel 1933, le ultime) era ampiamente nelle sue corde. Se non si è disposti all'investimento impegnativo che comportano i cinque cd di *The Complete Recordings*, un'eccellente compromesso è rappresentato da questa *Collection* in cui ogni singolo brano è un pezzo importante di storia non solo del blues ma della musica popolare in toto di questo secolo. Su tutti, la versione *definitiva* di *Saint Louis Blues*, con Fred Longshaw all'harmonium e il giovane Louis Armstrong a soffiare Poesia nella sua cornetta.

PATTI SMITH

Horses
(Arista, 1975)

Ci scuseranno Van Morrison, John Lee Hooker e tutti gli altri, ma quella di *Horses* è la versione definitiva di *Gloria*. Posta in apertura del primo album di Patti Smith, la canzone travalica il significato strettamente musicale per farsi manifestazione di un tormento, celebrazione di un coinvolgimento fisico senza precedenti e atto oggettivo rivolto all'esterno. Di seguito, le sette tracce che completano l'album rivelano un talento artistico prima di allora relegato alla sola parola *parlata*. Qui è il canto, la parola *modulata*, il mezzo scelto dalla Smith per elargire le sue visioni ironiche e feroci, impetuose e urticanti, sublimi e scurrili. Ma non è certo un disco di *spoken poetry*, questo, e se è il simbolo rock che ancora oggi resiste al tempo è proprio per i suoi strordinari tratti musicali. L'icona è forgiata dallo scatto di copertina a opera di Robert Mapplethorpe, dalla produzione di John Cale, dalla contestualizzazione storica (la New York febbrilmente artistica della metà dei '70) e dalla notizia stessa dell'avvento di una poetessa rock che era anche band-leader, maestra di cerimonie e personaggio *tout court*. La grandezza musicale dell'album è però il frutto della miracolosa alchimia del Group, composto da Lenny Kaye, Richard Sohl, Ivan Kral e Jay Dee Daugherty, una delle più fantastiche congiunzioni di talenti dell'intero decennio. Il suono scorticato delle chitarre e della sezione ritmica è il perfetto contraltare consonante dell'irrefrenabile favella della *chanteuse*, che srotola la lingua su un drappo steso lì appositamente per lei. Non si

riesce a immaginare un sostegno sonoro più consono di questo, per i deliri verbali della Smith. I pensieri organizzati di *Redondo Beach* e *Free Money* si alternano ai veri e propri *tour de force* recitativi in forma libera che sono *Birdland* e *Land*. Passeranno diverse generazioni prima che il mondo del rock venga scosso da un esordio femminile tanto folgorante. Stiamo ancora aspettando.

SMITHS

Hatful Of Hollow
(Rough Trade, 1984)

Più che l'esordio senza titolo dello stesso anno, ci sembra significativa - anzi: emblematica - dei migliori Smiths questa raccolta di materiale radiofonico BBC e di singoli indimenticabili, inni per la generazione che li sentiva all'epoca e altrettanto importanti ancor oggi. Al di là del carisma (chiaramente alla Wilde, sottolineato nel look e nelle copertine, forse con qualche ingenuità ostentata, ma con altrettanta ispirazione) di Steven Patrick Morrissey, del suo egocentrismo, dell'anima roots di Johnny Marr che bilancia il romanticismo disilluso - e l'ironia, soprattutto iniziale - delle inflessioni testuali, restano le canzoni: immediate e nello stesso tempo di una presa lirica inimitabile, sono l'eredità più tenace di una formazione osannata, al suo apparire, dalla critica e dal pubblico, ma pure discretamente controversa.

Una voce salmodica che abbatte le regole non scritte dell'epoca, poeticissima, e i riff fra Byrds e r'n'r di Marr che si mescolano alla perfezione tra di loro, si fanno ballabili e contagiosi. In *Hatful Of Hollow* la coesione fra i pezzi supera in qualità gli album veri e propri. *Hand In Glove* (e i suoi velati riferimenti omosessuali), *This Charming Man*, *Reel Around The Fountain*, *Heaven Knows I'm Miserable Now*, *William, It Was Really Nothing* ricostruiscono una ascesa che ha pochi eguali e che culmina in un anno, il 1984, che segnerà comunque la storia dell'indie pop britannico. È proprio vero: "*gli Smiths trattano i 45 giri come entità individuali e le loro idee migliori non sono quasi mai finite su lp*". Intorno ai brani c'è il sound americano del passato e la propensione letteraria, sui generis, di Morrissey. In mezzo, ricami elettrici senza sosta. Quadri rock'n'roll e *arte*, insomma: una buona leva (Manchester non tradisce mai) sull'immaginario collettivo che non si è ancora spezzata, a considerare il culto di cui gode il loro ex-cantante, e nonostante che la band sia naufragata fra varie miserie, economiche e umane. Mai più così bravi.

SOCIAL DISTORTION

Mommy's Little Monster
(13th Floor, 1983)

È uno dei massimi capolavori del punk anni '80, il debutto dei Social Distortion, e non solo nel ristretto (?) ambito della California che al quartetto ha dato i natali. Un punk che, pur non lesinando in compattezza ed energia, rifiuta gli eccessi di violenza e abrasività tipici del classico

hardcore per affermare il suo naturale legame con le più pure radici del rock'n'roll. E un punk che esalta la sua indole calda e sanguigna in brani di raro lirismo, splendidi anche per quanto concerne i testi - autentica poesia di strada - cantati con meravigliosa enfasi dal chitarrista e indiscusso leader Mike Ness e i guizzi della sei corde di Dennis Danell, purtroppo recentemente scomparso.
Ruvido ma melodico, istintivo ma studiato nei minimi dettagli, irruente ma mai troppo feroce, *Mommy's Little Monster* è l'album ideale per far ricredere chiunque ritenga che tra hardcore e tradizione debba esserci necessariamente frattura: a esporre in modo inequivocabile il concetto, una scaletta di nove bellissimi episodi dove trascinanti punk'n'roll (*The Creeps*, la *title-track*, *Anti-Fashion*, *Telling Them*) si alternano a brani meno serrati ma altrettanto vibranti (*It Wasn't A Pretty Picture*, *Moral Threat*); a ribadirlo, le due tracce aggiunte nella ristampa in cd, l'avvolgente ballata *Playpen* e l'irresistibile cover di *Under My Thumb* dei Rolling Stones.

SOFT MACHINE

Third
(CBS, 1970)

Third è l'album della svolta per i Soft Machine, l'abbandono della psichedelia surreale che animava le notti londinesi del leggendario Ufo Club e, in buona parte, i primi due lavori. Gli schemi compositivi sono ancora svincolati dalla logica di un freddo virtuosismo jazz-rock, che emergerà di lì a poco: a bilanciarne la complessità, poi, ci pensa la prova vocale di Robert Wyatt, una intensa *Moon In June*, stralunata parentesi di pop dadaista. Il resto della scaletta intreccia le tastiere di Mike Ratledge, il basso convulso e geometrico di Hugh Hopper, il drumming di Wyatt e le evoluzioni del sax di Elton Dean in un magma sonoro che è ingrediente di tutta la scena di Canterbury: una formula che lascia spazio alla curiosità creativa, evitando la cristallizzazione delle forme.

SONICS

Here Are The Sonics
(Etiquette, 1965)

Se c'è un gruppo che ha fatto del ritmo e del *beat* (in senso non troppo lato) il suo tratto inconfondibile, quelli sono The Sonics, da Tacoma, Washington. Il loro *Here Are...*, ad ascoltarlo oggi, fa quasi sorridere per un suono rabbioso che inevitabilmente risulta molto più che datato, ma che oltre trenta e passa anni fa ebbe lo stesso effetto di una scossa tellurica: immaginate un (riuscito) incrocio tra Kinks, Little Richard e il blues che andava di moda nei '50 e avrete una vaga idea di come possano suonare *The Witch*, *Dirty Robber* o anche le sempreverdi *Roll Over Beethoven* e *Good Golly Miss Molly*. Rock'n'roll purissimo, insomma, contaminato da un'originale vena soul che lascia intravedere tutte le potenzialità che

purtroppo il quintetto è riuscito a mostrare solo in questa, fortunatissima, occasione.

SONIC YOUTH

Daydream Nation
(Blast First, 1988)

Con “Daydream Nation”, dodici brani in origine impressi in due vinili, i Sonic Youth si congedano dal circuito indipendente che li aveva nutriti e innalzati al ruolo di vere e proprie stelle underground: da *Goo*, con una decisione storica che all’epoca mise in subbuglio il mondo *alternative*, il marchio impresso sui loro dischi “rock” sarebbe stato quello della major Geffen, la stessa che di lì a poco avrebbe pubblicato *Nevermind* dei Nirvana.
Riassunto ponderato di tutto ciò che il quartetto newyorkese era fino ad allora stato, e per certi versi anticipazione di quel che sarebbe divenuto nel prosieguo di carriera, *Daydream Nation* è un vero e proprio monumento al *suono* Sonic Youth: una miscela urticante e a tratti anche parecchio visionaria di punk, noise, pop, new wave, punk, psichedelia e sperimentazioni minimaliste. Musica suonata con l’istinto e nello stesso tempo applicando calcoli quasi scientifici, nel riuscito tentativo di superare le barriere del rock’n’roll convenzionalmente inteso e lanciarsi verso nuovi orizzonti: tra feroce irruenza, alienazione metropolitana, ricerca *colta*, deliri psicotici, ipnosi e narcosi, sviluppati facendo uso di strumenti tutt’altro che atipici come basso, batteria e soprattutto chitarre *liberate*.

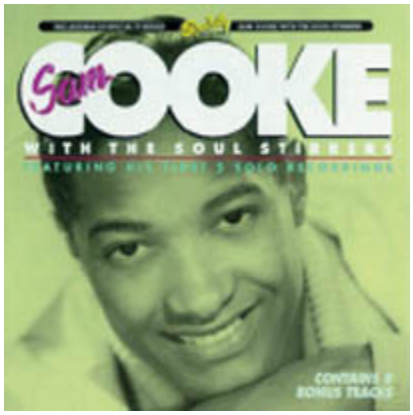
È più potabile degli album che lo hanno preceduto, la quinta fatica (mini esclusi) di una *gioventù sonica* ormai approdata alla maturità, ma vanta ancora quel *sacro furore* in qualche modo iconoclasta che sarà in parte attenuato nelle pur eccellenti prove successive. È, insomma, l'ultimo sussulto di viscerale *incoscienza* - considerato di chi si sta scrivendo, il termine è ovviamente da interpretare in senso molto, molto relativo - di una band che proprio in questi solchi ha messo in fila molte delle sue migliori canzoni di sempre, realizzando perfettamente un'opera che nello stesso tempo è tanto di rottura con le tradizioni quanto di celebrazione delle stesse. *Mutatis mutandis*, come i lavori firmati dagli Stooges una ventina di anni prima.

SOUL STIRRERS

Sam Cooke With The Soul Stirrers
(Specialty, 1991)

Dai tardi anni '20 ai '90, naturalmente con diverse formazioni (a un certo punto due in pista contemporaneamente): lunghissima la carriera del più celebre e influente dei gruppi gospel e come riassumerla in ottocento battute? Basti qui dire che i Soul Stirrers sono stati i primi in tutto: i primi ad avere due voci soliste, i primi ad acquisire notorietà in ambito pop senza per questo cedere (be', solo di rado) a tentazioni profane, i primi a preparare - quasi loro malgrado - la strada al soul. Per le loro fila sono transitati i due più grandi solisti della storia del gospel, R.H. Harris e Sam Cooke. Il secondo rilevava il primo nel 1951. Dei sei anni da lui trascorsi con gli

Stirrers (era il successo della secolare *You Send Me* a interrompere la collaborazione) questa raccolta offre il più soddisfacente dei riassunti.



SOUL II SOUL

Club Classics Vol.One

(10/Virgin, 1989)

Così tanto da dire su questo disco... da dove cominciare? Magari dal titolo, no? Vi siete mai imbattuti in uno che appaia altrettanto presuntuoso? Ah, ma presuntuoso è chi è persuaso di valere più di quanto non valga, non chi rigetta la falsa modestia. I dieci brani qui compresi il titolo di classici se lo sono guadagnati sul campo, nei mesi in cui fecero ballare le platee più sofisticate (ancora oggi ottengono un bell'effetto: provare per credere) e negli anni trascorsi da allora, che hanno avuto l'effetto di ingigantirli invece che sminuirli. L'esordio dei Soul II Soul suona fresco e attuale e rivendica

più che mai l'essere stato l'unico disco (ci abbiamo a lungo pensato, sforzandoci di trovarne altri: niente) britannico (avremmo detto "non americano", non ci fossero venuti in mente i Kraftwerk) ad avere mai influenzato gli sviluppi della black music. Volete averne conferma? Non dovete andare più in là del primo brano, *Keep On Movin'*: fenomenale esempio di quell'errebì moderno che negli ultimi anni ha dominato le classifiche d'oltre Atlantico. Solo, con canzoni incomparabilmente inferiori a questa.
Il collettivo guidato da Jazzie B e Nellee Hooper emerge da quella Bristol che ha dato al mondo anni prima il Pop Group e quindi Rip Rig + Panic e che trama nell'ombra Massive Attack (non coevi dei Soul II Soul solo perché più pigri), Tricky, Portishead. Come Rip Rig + Panic mischia soul, jazz, reggae e dub ma incrementando la ballabilità dell'insieme. Paradossalmente, rarefacendo i suoni invece che raddensandoli, sicché ne deriva una musica nel contempo alata e carnale, cerebrale e fisicissima. Versione del Philly Sound cospirata da santi malandrini, hip hop messo in boutique, reggae che fa finta di essere northern soul e viceversa, house sotto mentite spoglie. Classici da club, appunto. Ma non solo.

SOUNDGARDEN

Superunknown
(A&M, 1994)

Se sul finire degli anni '80 *Louder Than Love* rappresentò lo zenit dei Soundgarden "grunge", il compito di provare al di là di ogni ragionevole dubbio che Chris Cornell e compagni non fossero solo nostalgici dei '70, ma puntassero a un suono di confine tra passato (essenzialmente Black Sabbath e Led Zeppelin) e presente, toccò a *Superunkwnown*, dove la forza dirompente e il gusto per le atmosfere ombrose tipiche dei primi lavori trovarono intelligenti ed eccitanti sbocchi verso nuovi orizzonti. Assai composito e policromo ma non per questo disomogeneo, il quarto album del gruppo di Seattle è un classico assoluto dell'hard-rock, valorizzato per di più da un'incredibile ballata in odore di psichedelia quale la celebre *Black Hole Sun* che trainò il disco fino alla vetta delle classifiche USA.

SOUTHSIDE JOHNNY & THE ASBURY JUKES

Reach Up And Touch The Sky
(Mercury, 1981)

Vero animale da palcoscenico, John Lyon, detto Southside, è l'anima rude e più artigianale del rock americano della East Coast, quella strettamente imparentata col soul, il rhythm'n'blues e gli umori da bar. Amico di Springsteen, e mai rivale, Johnny ne ha patito in silenzio l'imponente statura, andando in sofferenza soprattutto in termini di talento compositivo e universalità del messaggio. Il provincialismo dei Jukes è la nota esotica che aggiunge un ulteriore fascino al turgore dell'impatto ritmico e all'energia dell'esecuzione. Allargata a una poderosa sezione fiati, dal vivo la band ricostruisce l'entusiasmo genuino delle vie battute da un pugno di amici uniti da sogni impossibili. Questo doppio album non è invecchiato bene, per via di una certa legnosità degli arrangiamenti, ma quando corre corre davvero, soprattutto negli omaggi a Sam Cooke (praticamente l'intera quarta facciata) e nello sfruttamento dei regali del Boss (*Talk To Me*, *Hearts Of Stone* e una spettacolare *The Fever*). Patti Scialfa, dieci anni prima di diventare la signora Springsteen, è tra le coriste, ma è la voce di Southside a esplodere come dinamite. Anima e sudore, l'essenza del concerto nel suo periodo più glorioso.

SPACEMEN 3

The Perfect Prescription
(Fire, 1987)

Cosa sarebbero stati gli Ottanta senza il raccordo rumorista, alchemico e un poco avveniristico degli Spacemen 3? Probabilmente buona parte di un certo *post* alambiccato e narcotico dei dieci anni successivi non esisterebbe. Il gruppo di Jason Pierce e Sonic Boom (Pete Kember) è quello che più ha saputo, dalla seconda metà del decennio, dare il taglio veramente futuribile all'immaginario psichedelico, coniugando un moderno senso di straniamento con il noise più obliquo, interminabili mantra con un minimalismo formale molto attrattivo. Nati a Rugby (Gran Bretagna), i Nostri svolgeranno per un pugno di album quell'opera necessaria di raccordo fra le suggestioni del passato e le attrattive del presente, ritagliandosi una zona di culto tenace, prima che Pierce opti per il pop più magniloquente e ancora una volta espansivo negli Spiritualized e Sonic Boom prosegua l'avventura con Spectrum ed E.A.R. Il disco che segnaliamo in particolare è un tributo alla carriera in toto della band: *The Perfect Prescription*, preceduto da due ep con culmine nella cover di *Transparent Radiation* (Red Crayola),raggiunge una forma impressionista ed espansiva pressoché "perfetta", basata spesso sulla ripetizione circolare di accordi e timbri, ma movimentata verso uno space-sound distorto a tratti intellettuale e algido. La visceralità nell'esecuzione allontana la band dall'accusa di un puro esercizio di stile, e tutte le canzoni, per un motivo o l'altro, si fanno ricordare, in un flusso di coscienza allargato e mesmerico. È una specie di sperimentazione emotiva,

che lega il flusso di coscienza a paesaggi immaginari. Dopo il live *Performance* (1989), registrato in Olanda e con una bella rilettura di *Come Together* (MC5), ci sarà ancora lo spazio per due lavori, meno incisivi e più appiattiti sulle soluzioni precedenti, oltre che eccessivamente divaricati fra la passione di Pierce per una sorta di sinfonisimo pop e quella di Boom per l'ascesi musicale, prima dello scioglimento della band.

SPARKLEHORSE

Vivadixiesubmarinetransmissionplot
(Parlophone, 1995)

Un'altra delle menti non proprio allineate emerse nei caotici anni '90, Mark Linkous sembra un genio, ma non pare aver voglia di dimostrarlo fino in fondo. D'indole instabile è il suo approccio alla vita e umorale è la musica che ne tira fuori, celando il suo nome dietro una sigla alla maniera di Smog, Palace e Songs:Ohia, solo per restare in zona. Coadiuvato da pezzi di House Of Freaks, Gutterball e Silos, imbastisce con quest'esordio un universo sonoro fascinoso e non sempre facilmente penetrabile, scostante al limite dell'irritabilità. Di tutti i dischi figli della depressione industriale americana questo è forse il più singolare, disomogeneo e schizofrenico. Si apre con un re e col suo cavallo, uno degli *incipit* più struggenti degli ultimi tempi. Un'opera che resterà, sempre che se ne sappia pronunciare il titolo.

SPECIALS

The Specials
(2 Tone, 1979)

Cappello da gangster, occhiali da sole, cravatta sottile, completo impeccabile come le scarpe a punta: tripudio di bianco e nero, l'omino appoggiato al logo del gruppo in copertina del debutto degli Specials è immagine stilosa come poche se ne ricordano. È un tripudio di bianco e di nero anche il gruppo che lo osserva da sotto ed è invincibilmente stilosa, nella sua sublime vigorìa, la musica che suona. Nella Gran Bretagna tormentata da tensioni etniche dei tardi '70 gli Specials si schierano già solo con il loro essere un combo multirazziale. Suonano uno ska raffinato e sanguigno insieme, che si richiama ai padri Skatalites tenendo conto del fatto che nel frattempo c'è stato il punk. Sensibilità pop marcatissima e produzione adeguata alla bisogna di un certo Elvis Costello. *More Specials* offrirà replica convincente e ancora mediamente festaiola, ove il singolo di congedo *Ghost Town*, spettrale come da titolo e bellissimo (e primo in classifica), sarà dolente dichiarazione di resa. Lasciato solo da una diserzione generale che inscenerà i non trascendentali Fun Boy Three, il leader Jerry Damners darà vita agli Special A.K.A., titolari nel 1984 dell'inno *Free Nelson Mandela* e del pregevole *In The Studio*.

SPIRIT

Spirit
(Ode, 1968)

Los Angeles, patria di tante band floreali, è anche il luogo d'azione per gli Spirit di Randy California (chitarra, a quindici anni già al lavoro con Hendrix), Ed Cassidy (batteria), Jay Ferguson (voce) e compagni, una delle formazioni-crocevia più significative fra rock e soluzioni progredite di fine decennio. L'esordio contiene buona parte dell'apparato mitologico della sigla: le svisate blues-acide di California, la batteria metronomica di Cassidy (uno che ha suonato con gente come Gerry Mulligan, Thelonious Monk e Art Pepper e che, per inciso, è il patrigno di Randy), un gusto per la melodia complesso e accattivante nello stesso tempo che rendono pezzi come *Fresh Garbage* e *Mechanical World* capolavori sempre in bilico fra l'immediatezza (e la cantabilità) del r'n'r, soluzioni jazz e psichedelia davvero sui generis. È una visione personale e accattivante dello spirito pop universale, capace di non essere scalfito a più di trenta anni di distanza. Musica adulta, che riesce a non essere, come accadrà spesso in Inghilterra, barocca, seguita da altre belle prove, con poche vendite ma tanta considerazione di critici e fan, oltre a una piccola carriera di culto per il chitarrista, scomparso poco tempo fa.

SPIRITUALIZED

Ladies And Gentlemen...
We Are Floating In Space
(Dedicated, 1997)

Per alcuni di noi fu il disco dell'anno del 1997. All'epoca le fluttuazioni fra psichedelia e sinfonismo della "band" di Jason Pierce, ex-Spacemen 3, sembravano la risposta più melodicamente organizzata e inventiva al richiamo psichedelico della scena pop britannica. Gli anni - pochi, in verità - trascorsi non hanno ancora intaccato questo girotondo di orchestrazioni magniloquenti (in *No God Only Religion* suona un ensemble di cinquantotto elementi) e di progressioni drammatiche. Insieme al successivo album dal vivo rappresenta un'opera dalla bellezza stratificata e complessa, piena di ricercatezze stilistiche ma anche con una propria sostanza colma di soul. Gli ipnotismi del gruppo *spaziale* delle origini si sono trasformati in un canto che vaga ancora nel cosmo, senza colpo ferire...

BRUCE SPRINGSTEEN

Born To Run
(Columbia, 1975)

Per molto, molto tempo questo disco è stato “il futuro del rock’n’roll”. Anche oggi, a oltre venticinque anni dalla sua pubblicazione, non riesce a essere *passato*. La retorica *on the road* di cui è impregnato è sempre d’attualità, perché chiunque abbia avuto vent’anni deve aver sperato almeno una volta di veder ballare Mary sotto il portico di casa sua e invitarla a salire in macchina per una corsa liberatoria. Il punto è che, sebbene il tema letterario possa oggi sembrare scontato ed eccessivamente legato all’epica classica americana, la capacità d’urto di Bruce Springsteen ha mantenuto lo smalto originario. Pur riconoscendone una certa ingenuità romantica, chi può resistere all’assalto di *Born To Run* (*dobbiamo andarcene finché siamo giovani*), all’incedere deflagrante di *Backstreets* (*Terry, mi giurasti che avremmo vissuto per sempre*), al romanzo nero di *Jungleland* (*la strada è in fiamme, in un vero valzer mortale*)? Quello che alcuni ritenevano un altro “nuovo Dylan”, era invece un esplosivo concentrato di vent’anni di rock, da Chuck Berry a Bo Diddley, da Phil Spector a Mitch Ryder, dagli Animals alla Stax, da John Steinbeck a James Dean. Il fatto che poi sia diventato un’icona non deve ingannare: quando l’ambulanza si porta via Magic Rat, la storia non è ancora finita.

BRUCE SPRINGSTEEN

Darkness On The Edge Of Town
(Columbia, 1978)

Ogni vero fan di Springsteen sa esattamente quanto pesino i suoi dischi oltre le canzoni che contengono. Perciò diamo retta a loro, che lo considerano "il migliore", e scegliamo *Darkness On The Edge Of Town* per rappresentare il punto di massima intensità espressiva di quello che tre anni prima era stato definito il futuro del rock'n'roll. Tra *Born To Run* e *Darkness*, tra il 1975 e il 1978, stanno alcuni fatti peculiari per lo sviluppo del pensiero letterario e musicale di Springsteen: su tutti, le copertine di "Time" e "Newsweek" (leggi: il successo) e l'affare giudiziario con Mike Appel (leggi: le controindicazioni del successo). Nella lotta combattuta per riprendersi ciò che era suo, per ribellarsi ai vincoli di un sistema *cattivo*, Springsteen trovò il centro della sua ragione di artista, comunicatore e simbolo di se stesso. L'oscurità che ammanta i bordi della città è il buio dell'anima vagante di ogni cittadino del mondo che abbia coscienza del fatto che *nessuno* può dirsi veramente felice se *tutti* non sono felici. *Il povero vuole essere ricco, e il ricco vuole essere re, e il re non è soddisfatto finché non regna su ogni cosa*: l'homo springsteeniano porta sulle spalle il peso insostenibile del peccato originario e lavora in una fabbrica e vive alla luce dei lampioni e si getta sulla strada con una Chevy del '69 alla ricerca di un terra promessa che non esiste già più, inghiottita dalle tenebre. E l'homo muore pezzo per pezzo, lentamente.

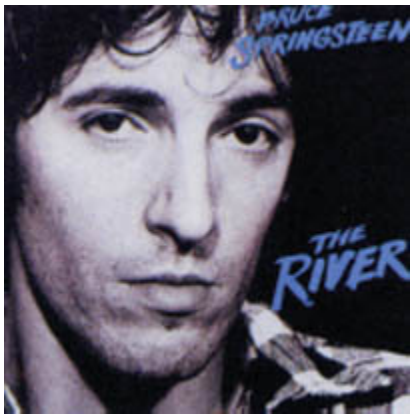
Una parabola potente e drammatica, questo è *Darkness On The Edge Of Town*, disco fondamentale per un'intera generazione di persone che hanno preso coscienza di come vanno le cose nel mondo: male. Il grido strozzato di *Adam Raised A Cain*, *Something In The Night* e *Streets Of Fire* è l'urlo

ancestrale dell'uomo alla sua nascita, quando scopre che il suo maggior nemico sono i suoi simili. Rovinoso, mai consolatorio, l'universo di *Darkness On The Edge Of Town* è il collasso dell'umanità colto al suo principio.

BRUCE SPRINGSTEEN

The River
(Columbia, 1980)

The River è sì un'opera imponente e una grande metafora esistenziale fin dal titolo, è sì l'approdo di una sofferta vicenda di crescita, speranze e rinunce, è sì la disillusione di una vita e di tutte le vite, ma *The River* è, che non si dimentichi, anche un disco divertente, pieno di rock'n'roll, di beat e di surf, cantato per tre quarti a squarciagola e con il sorriso, senza più le ansie bibliche di *Darkness* e non ancora gli abissi sconsolati di *Nebraska*. La E-Street non era mai stata e mai più sarà tanto pirotecnica, informale e festante. *Hungry Heart* è l'hit classico che accenderà gli stadi; la *title track* è la dolorosa fine della corsa: Mary è incinta, il futuro una macchia nera sull'alveo di un fiume in secca. Le automobili del sogno della terra promessa riposano ormai nel cimitero di *Cadillac Ranch*.



BRUCE SPRINGSTEEN

Nebraska
(Columbia, 1982)

È nella sorte dei grandi correre il rischio di venire fraintesi. Che Bruce Springsteen dovesse essere ricordato come il muscoloso rocker della seconda metà degli anni ‘80 (quello di *Born In The U.S.A.*, per capirci) proprio non ci stava. La storia, fortunatamente, ha fatto giustizia: *Nebraska* viene ormai unanimemente considerato tra i dieci album più importanti della musica popolare americana. Resiste al tempo, anzi cresce con gli anni, la sua agghiacciante visione di un sogno spezzato ancor prima di cominciare a realizzarsi. Che era il sogno di tutti, non solo della Terra Promessa annunciata dalla Statua della Libertà. Scarno, drammatico, sanguinante, questo disco è il più spietato ritratto delle miserie umane (dolore, senso d’impotenza, ineluttabilità dei destini, deriva esistenziale) che sia mai stato concepito nel mondo del rock, perché conta su uno sguardo d’insieme di potenza miracolosa e di un’asciuttezza lirica *assordante*. Con *Nebraska* le parole di Springsteen si elevano al rango di letteratura popolare, evocando spiriti antichi e facendoli muovere in contesti moderni. Più che nell’eccessiva verbosità di *The Wild, The Innocent & The E Street Shuffle*, è nelle sottrazioni di *Nebraska* che alligna la vera cifra letteraria di Springsteen. Più nella concretezza reale di queste vite narrate col cuore lacrimante che nei simbolismi pasticciati di *Greetings* o negli slanci retorici di *Born To Run*. Quando chiedono al fuorilegge protagonista di *Nebraska* (la canzone) perché ha ucciso tutti quegli innocenti, vorresti rispondere al posto suo; quando il giudice condanna Johnny 99, vorresti saltare la sbarra e metterti a urlare; quando il poliziotto Joe Roberts lascia scappare suo fratello oltre il confine del Canada, vorresti piangere di commozione; e vorresti essere lo *state trooper* che non arresta i disadattati, gli emarginati,

gli sfruttati, le vere vittime della colossale ingiustizia su cui si fonda la società moderna. Questo disco è un grido di dolore e un estremo atto di resistenza, perché "*alla fine di una dura giornata c'è gente che trova ancora un motivo per continuare a credere*".

BRUCE SPRINGSTEEN & THE E-STREET BAND

Live In New York City
(Columbia, 2001)

Cinque anni dopo l'uscita di *The Ghost Of Tom Joad*, riecco Bruce Springsteen. Nuovamente accompagnato dalla E-Street Band, dà vita nell'immenso Madison Square Gardendi New York a un lungo concerto, fatto di venti brani suonati e vissuti come fossero un'unica lunga canzone. La scelta del repertorio riesplora, rivisita, ricorda, e a fianco di classici senza tempo come *Youngstown*, *The River*, *Badlands*, spiccano due inediti, tra cui l'ormai celebre *American Skin (41 Shots)*, durissimo atto d'accusa di fronte a una tragedia senza perché. Ascoltare questo disco è esperienza trascinante e coinvolgente, avvolti da un pubblico in delirio, con la voce di Springsteen ancor più roca, e intensa, di episodio in episodio, di urlo in sussurro.

STEEL PULSE

Handsworth Revolution
(Island, 1978)

I disordini di Notting Hill Gate che tanto profondamente colpiscono i Clash inducono fratellanza nel Regno Unito fra la nuova e crescente comunità punk e la platea (fino a quel punto, eccettuato il fenomeno Marley, fatta quasi esclusivamente di immigrati) del reggae. Per felice coincidenza accade proprio mentre il reggae autoctono comincia ad acquisire una sua dignità svincolandosi infine dalla dipendenza totale rispetto ai modelli giamaicani. Aswad e Misty In Roots sono grandi e in prima fila ma gli Steel Pulse, da Birmingham, hanno una marcia in più. *Handsworth Revolution* prende il nome dal ghetto cittadino e distende la battuta in levare con energia pari a quella del punk, il cui pubblico difatti apprezzerà assai. Non meno incisivo risulterà il successivo *Tribute To The Martyrs*.

STEELY DAN

Pretzel Logic
(ABC, 1974)

Binomio d’oro, quello di Donald Fagen e Walter Becker, che nel giro di un decennio collezionano vendite in progressione geometrica muovendosi *a lato* rispetto all’estetica rock, attenti più alla raffinatezza di un impasto sottilmente orchestrato, che flirta con le tradizioni americane, bianche e nere, per concentrarsi su una forma-canzone ben strutturata ma per nulla priva di *soul*. Eredi moderni dei team di songwriter di ’50 e ’60, scriveranno alcune

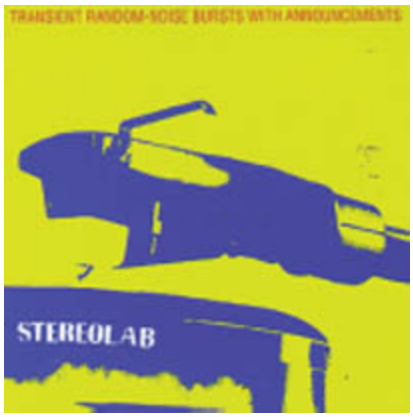
delle gemme di *sophisticated pop* del decennio. *Preztel Logic* tocca l'apice del loro eclettismo, fra pulsazioni funky, reminiscenze classiche e melodie, per non dimenticare i testi, al limite dell'ironia. Non si tratta però di un intruglio caotico: il marchio Steely Dan riesce a dare a tanti momenti diversi una propria, unitaria eleganza, che si ripeterà poi su lavori appena più statici.

STEREOLAB

Transient Random-Noise Bursts With Announcements
(Elektra, 1993)

Il vertice dell'eclettismo sonoro della band anglofrancese, che dimostra qui definitivamente di saper portare a compimento il proprio impegno su strumentazioni vintage, su cori femminili sixties, sulle colonne sonore italiane e su quant'altro, con un'espressione di comodo, si possa definire *modernariato*. In realtà, la lingua di *Transient Random-Noise...* è meno di maniera e più avventurosa della norma Stereolab: si concentra a meraviglia sull'allargamento degli orizzonti espressivi, comprendendo una lunghissima (quasi venti minuti) *Jenny Ondioline*, il meglio che il gruppo di Laetitia Sadier e Tim Gane ha saputo tessere sul versante psycho-kraut, e perle aggraziatamente pop del taglio di *Pack Yr Romantic Mind*. L'easy listening inventivo si sposa alla perfezione con una sperimentazione che vive di un continuo riciclaggio, spunti pescati fra le collezioni di vinile del passato: cura filologica della copertina (consigliata la versione "audiofila" su vinile) e un perfetto equilibrio fra cantabilità e accumulazioni timbriche. Una pietra

miliare per il retro/avant-pop dei nostri tempi, ancora oggi ineguagliata da alcuni gruppi-fotocopia che si modellano direttamente sulla supernova Stereolab.



STIFF LITTLE FINGERS

Inflammable Material
(Rough Trade, 1979)

Esponenti di spicco della seconda generazione punk, i nordirlandesi Stiff Little Fingers hanno realizzato parecchi album. L'unico rimasto davvero scolpito nella storia è però questo *Inflammable Material*, il primo della serie: un assalto al sistema compiuto con l'arma di un rock'n'roll tanto crudo, lancinante e disperato nelle strutture musicali quanto diretto nelle liriche *barricadere* cantate con indicibile furia dal leader Jake Burns. Brani come *Wasted Life*, *White Noise*, *Suspect Device* e soprattutto l'inno *Alternative Ulster* sono pugni in pieno volto, così come il reggae brutalizzato di *Johnny Was* rivela quanta cattiveria possa celarsi nella battuta in levare: non c'è da stupirsi che alcuni, visto come l'ambito stilistico sia sostanzialmente lo stesso, preferiscano *Inflammable Material* al debutto dei Clash.

STONE ROSES

The Stone Roses
(Silvertone, 1989)

Come definire un gruppo il cui album di esordio si apre e termina con due brani chiamati rispettivamente *I Wanna Be Adored* e *I Am the Resurrection*? Se non altro, che non manca di personalità. Testi e titoli a parte, tuttavia, ciò che rende grande questo disco, e i numerosi singoli che lo hanno preceduto, è l'originale unione di chitarre rock, melodie avvolgenti e un apparato ritmico molto più vicino al funky e alla musica da discoteca, per un risultato finale in grado di entusiasmare in egual misura rockettari e frequentatori delle piste da ballo. In questo stimolante calderone musicale, emergevano prepotentemente le personalità del chitarrista John Squire, con il suo stile a metà strada tra Jimmy Page e Johnny Marr, e il cantante Ian Brown, dall'inconfondibile voce strascicata, a cui molto deve, tanto per fare un esempio, Liam Gallagher degli Oasis. Un esordio fulminante, quindi, destinato ad avvicinare in maniera decisiva chitarre e *dancefloor*, dando di fatto un input decisivo non solo alle scene *baggy* e *madchester*, ma ponendo le basi per molta musica degli anni '90. Peccato solo che, dopo un'attesa di cinque anni, il suo successore *Second Coming* non si sia rivelato all'altezza: troppo antiquato e autocompiaciuto.

STOOGES

Stooges
(Elektra, 1969)

La quintessenza del lato più selvaggio del rock. Questo, per molti, rappresentano gli Stooges, capofila della scena di Detroit di fine anni ‘60 insieme ai più attempati MC5. È una vera e propria macchina da guerra quella che esordisce con questo disco prodotto dall’ex Velvet Underground John Cale. A scandire il tempo, una tellurica sezione ritmica composta da Dave Alexander al basso e Scott Asheton alla batteria, mentre il fratello di quest’ultimo, Ron, è responsabile delle chitarre, urticanti e ossessive. Alla voce, infine, James Osterberg, classe 1947, in arte Iggy Pop, uno dei più grandi frontman della storia del rock, un concentrato esplosivo di energia selvaggia e dissoluzione. *1969*, *I Wanna Be Your Dog*, *No Fun*, sono gli episodi più famosi: semplicemente pietre miliari, che sintetizzano alla perfezione un sound che è una sorta di trasfigurazione in acido del rock’n’roll più primitivo, con ritmi tribali e martellanti, chitarre sature e parti vocali in cui la rabbia ha quasi sempre la meglio sulle melodie. Ma anche gli altri episodi non sono da meno, dagli assalti sonici di *Real Cool Time* e *Not Right* al drumming impetuoso di *Litttle Darling* e ai lontani riverberi di *Ann*, per arrivare a *We Will Fall*, dieci minuti di innodia circolare caratterizzati da atmosfere cupe e avvolgenti e dai fraseggi della viola di Cale. E questo non è che il primo asso di un tris imbattibile completato da *Fun House* (1970), e - con la ragione sociale modificata in Iggy And The Stooges, l’arrivo del chitarrista James Williamson e lo

spostamento di Ron Asheton al basso - *Raw Power* (1973, prodotto da David Bowie), più tutta una serie di live e raccolte di demo semi-autorizzate. Una produzione ufficiale neppure troppo ampia, quindi, ma che, forte di un'idea di fondo semplice quanto straordinariamente efficace, sarà fin da subito saccheggiata e omaggiata da gruppi di ogni genere e provenienza, mentre Pop proseguirà fra alti e bassi una più che onorevole carriera solistica.

STORMANDSTRESS

Under Thunder And Fluorescent Lights
(Touch & Go, 2000)

Uno degli esempi più radiosi e *difficili* che prendono origine dalla scena di Chicago, uno *spin off* degli altrettanto interessanti e più "classici" (si fa per dire...) Don Caballero. Dopo l'esordio omonimo del '97 e già oltre le coordinate della cosiddetta scuola post, la formazione capitanata dalla chitarra di Ian Williams firma con *Under Thunder And Fluorescent Lights* un capolavoro di verve improvvisativa senza apparenti confini. I riferimenti sono ovviamente quelli del free jazz, ma c'è ancora più anarchia e un senso del superamento del limite, nel minimalismo inatteso di certi momenti, in alcune disintegrazioni ritmiche, nell'*avant rock* che si disegna senza molte condiscendenze. Con gli anni lo ricorderemo come una pietra miliare, forse con qualche altro esempio di suoni decostruiti sulla sua scia.

STRANGLERS

Black And White
(United Artists, 1978)

Dopo due album in cui, nonostante il massiccio utilizzo delle tastiere, flirtavano in modo decisamente più esplicito con il punk, gli Stranglers virano verso una formula più sperimentale, che incarna alla perfezione lo spirito della cosiddetta new wave: non abiurando l'irruenza ma ponendola al servizio di canzoni eclettiche e imprevedibili come *Nice'n'Sleazy*, *Tank*, *Sweden* e *Death And Night And Blood*, costruite in massima parte su trame ruvide, tese, ossessive, cupe e glaciali. Atto a sè stante in una discografia poi destinata al graduale alleggerimento, *Black And White* allestisce architetture ardite ed esorcizza l'idea di contrasto suggerita dal titolo con un suono di eterogenea unitarietà, conturbante e a suo modo *stiloso* come la splendida copertina ovviamente *in bianco e nero*.

SUICIDE

Suicide
(Red Star, 1977)

Alan: vocals. Martin Rev: instrument. Di questo è fatto *Suicide*, un disco profondamente rock'n'roll suonato da un polmone d'acciaio. Una voce che ansima *I Love You* e un battito incessante, minaccioso, extraterrestre. Primo album di un duo di replicanti prodotti in un laboratorio dove s'innestano sensibilità umane dentro corpi di metallo, *Suicide* è la freccia conficcata in un cervello danneggiato. La macchia rossa della copertina è di sangue, non può essere altro. Il *suicidio* è l'incapacità conclamata di vivere un'esistenza normale. È l'omicidio della normalità stessa. Vega e Rev, gli extraterrestri, andarono a realizzare la loro apocalisse nel posto più pericoloso del mondo: in una New York trasfigurata, in dissoluzione. Ma niente fantascienza: solo realtà. Il calore accecante impone occhiali a lenti scure, la glacialità dei ritmi urbani richiede un corsetto d'amianto. Ogni innocenza è perduta: Buddy Holly ha fatto una strage e ha appena subito una lobotomia; l'abito di scena di Elvis emana un'insopportabile puzza di cadavere; qualcuno sta strappando le unghie a *Frankie Teardrop* e l'unico luccichio che illumina la stanza è il riflesso della canna di una pistola. Siamo ai confini del sostenibile, ma non al di qua. Siamo di là, oltre. Siamo nella zona più scura e spaventosa della nostra immaginazione reale, e vediamo due scheletri tenersi per mano, due bocche deformate baciarsi in un empito d'amore lungo un terreno solcato da un fumo grigio e denso. C'è un'umanità, là dietro. È distorta, malmessa, sfregiata, ma è ancora *umana*. Sembra che ci si possa ancora amare, dall'altra parte, ma sarà doloroso. Nessun film dell'orrore e nessun melò potranno mai essere tanto agghiaccianti e romantici come questo disco, che in venticinque anni non ha perso un grammo della sua forza e della sua violenza oltraggiosa. In più, uno dei rari casi in cui la tecnologia utilizzata non è stata sorpassata dal tempo.

DAVID SYLVIAN

Brilliant Trees
(Virgin, 1984)

Fine dei Japan e inizio di una carriera che non diminuisce la propensione dell'inglese David Sylvian per un respiro sonoro arcano, magico, esoterico. Semmai, lo allontana progressivamente dal pop *tout court*, per arrivare a disegnare un ambient molto particolare, dimostrazione di come oramai il termine rock abbia raggiunto uno *stato di maggiorità* più che soddisfacente. Qui ci sono Mark Isham, Danny Thompson, Holger Czukay, i vecchi compagni, e l'estetica in equilibrio fra rarefazioni e melodie orientali e lirismo europeo è sinceramente magnifica. Il resto della strada di Sylvian, impegnato anche nel campo dell'arte visiva e delle performance "multimediali", continuerà a incrociare diversi maestri della musica, da Sakamoto a Frisell a Fripp, conservando la sua diafana sperimentazione poetica.

TALKING HEADS

Remain In Light
(Sire, 1980)

Radici ancestrali e ossessioni attuali: questo il binomio attraverso cui scorre tutto l'ascolto di *Remain In Light*, frutto della penna ondivaga di David Byrne e di colui che è stato spesso il catalizzatore dei migliori incroci fra pop e *altro*, Brian Eno. Se all'inizio dell'avventura che Byrne ha condiviso con Tina Weymouth e Chris Frantz c'era un po' di avanguardia surreale newyorkese a cuocere dentro l'esperienza del punk, al di qua e al di là dell'Oceano, ora tutto si movimenta con significati assai meglio calibrati. La pop art che era presente in *More Songs About Buildings And Food* e che deviava su coordinate "psychotiche" o funkeggianti in *Fear Of Music*, trova in quest'album la sua definitiva consacrazione artistica. Si passa dal nervosismo primigenio degli esordi a una contaminazione totale, la stessa che porterà la band a una carriera eclettica e sempre più intelligente, senza scivolamenti nella cerebralità pura e semplice, dall'esordio fino al più che dignitoso ultimo atto di *Naked*.
La transizione dall'atto liberatorio dell'urlo alla voce del futuro trova la sua strada in canzoni spigolose, intricate, alienate, a tratti eteree, come possono esserlo capolavori di songwriting quali *Once In A Lifetime*, *Houses In Motion*, *Listening Wind*: l'Africa e i suoi ritmi divengono metafora di alienazione urbana, mentre le frasi della Testa Parlante procedono genialmente sconnesse. Uno scrigno di world music sui generis, molto avanti rispetto ai suoi tempi, e di *cut up & mix* mai ascoltati prima: da proporre a qualche appassionato moderno di jungle o drum'n'bass per insegnargli un po' di storia. Alla kermesse partecipano personaggi come Nona Hendryx, John Hassel, Adrian Belew; il *deus ex machina* Byrne preparerà altri successi per la band, *Speaking In Tongues* e il live *Stop Making Sense*, per poi consegnarsi alla storia della musica senza barriere, sempre ironica e abbastanza umile, ma decisamente *adulta*.

TALK TALK

Spirit Of Eden
(Parlophone, 1988)

Spirit Of Eden è molto più di un semplice album: è una splendida dichiarazione di onestà intellettuale, pagata purtroppo con l'indifferenza del grande pubblico. L'evoluzione musicale della band capitanata da Mark Hollis ha pochi precedenti nella storia del rock. Sin dagli esordi, votati al pop *sintetico*, i Talk Talk si differenziano dalla massa *new romantic* in virtù della classe, della profondità del discorso e della vibrante voce di Hollis. In *Spirit Of Eden*, però, è il concetto stesso di canzone a perdere contorni e significato. I sei lunghi brani scivolano lentamente l'uno nell'altro, le linee guida si dilatano all'estremo. Gli strumenti, immersi in un *oceano di suono*, ricamano tessiture sottili su umori jazz, blues e classici. Il gruppo si apre a contributi e strumenti esterni, e la voce, di un'intensità abissale, modula sussurri e grida che si immergono nell'elemento circostante senza prendere il sopravvento. Un capolavoro di sottrazione e di densità atmosferica che anticipa, per molti versi, gli sconfinamenti *post rock* del decennio successivo, mantenendo in primissimo piano il livello più emozionale di un discorso al di sopra dei generi, qui più che mai inadeguati.

TEENAGE FANCLUB

Bandwagonesque
(Creation, 1992)

Gli scozzesi Teenage Fanclub sono i portabandiera anni ‘90 di quella corrente trasversale conosciuta come power pop, i cui principali elementi sono chitarre potenti, melodie accattivanti e stratificazioni vocali di stampo sixties. Questo *Bandwagonesque*, terzo episodio della loro discografia, è l’album che meglio di ogni altro sintetizza tale sound: una raccolta di canzoni in cui abrasività e armonia costituiscono un binomio inscindibile, tanto che quasi un decennio dopo non meraviglia più di tanto ritrovarsi a canticchiare le melodie perfette di *The Concept*, *Star Sign* o *Alcoholiday*. Nel corso degli anni il gruppo ha continuato a sfornare dischi con una certa regolarità, abbandonando progressivamente il versante “power” in favore di quello “pop”, senza mai perdere di vista la lezione dei numi tutelari Big Star.

TELEVISION

Marquee Moon
(Elektra, 1977)

Del "punk" newyorkese di metà '70, i Television rappresentavano assieme a Patti Smith - con la quale Tom "Verlaine" Miller, leader della band, ha non a caso sempre coltivato rapporti di collaborazione e amicizia - l'ala più intellettuale e poetica, pur nel ricorso a soluzioni sonore tutt'altro che povere di spigoli. Alle canzoni polimorfe e abrasive dei più o meno contemporanei *Horses* e *Radio Ethiopia*, l'album d'esordio del quartetto - che due anni prima aveva avuto come anticipazione *Little Johnny Jewel*, 45 giri di scarna e ipnotica bellezza - preferisce però una suggestiva miscela di art-rock crudemente visionario, una sorta di psichedelia ombrosa e torbida - con i Velvet Underground come fonte di ispirazione primaria, almeno sul piano attitudinale - costruita attorno alla singolare ed efficacissima voce nasale di Verlaine, responsabile anche assieme a Richard Lloyd degli straordinari fraseggi chitarristici che adornano l'intera scaletta.

Contiene solo otto brani, *Marquee Moon*: solo due sotto i quattro minuti di durata e altri due da ben sette e dieci primi, a rendere ancor più palese la necessità di un'espressione musicale di ampio respiro, anche se saldamente legata al concetto di melodia. Brani intensissimi dove la dilatazione non degenera in inutili prolissità ma è prezioso strumento di valorizzazione di infinite sfumature, assecondando un approccio che è associabile al punk solo per quanto riguarda energia e (non sempre) nervosismo: quindi, un *rock dell'anima* che scorre tortuosamente fluido ed evocativamente sanguigno, ideando architetture imponenti ma non stucchevoli che si aprono in scenari di

vellutata tensione. Il tutto liberando ritmi anche parecchio incisivi (la *See No Evil* d'apertura, *Prove It*), dispiegandosi in ballate ricche di fascino ambiguo (*Venus*, *Guiding Light*) ed esaltando in una pietra miliare come la *title track* la magia di una formula nella quale convivono fisicità, cerebralità e sentimento.

TEMPTATIONS

At Their Very Best
(Universal, 2001)

Dalla parte della Motown. Gli altri grandi poli soul dei '60 avevano le loro precise caratteristiche e i loro nomi di punta. Di là Otis Redding e Aretha Franklin, di qua Marvin Gaye, Smokey Robinson e i Temptations, artefici di un soul gradevole e sensuale, confidenziale al punto da sembrare talvolta lezioso, di sicuro meno istintivo e irruente di quello della Stax e dell'Atlantic. Ma le voci dei cinque Temptations, che voci: Eddie Kendricks e compagni hanno scritto poco o niente, ma senza di loro alcuni classici non sarebbero mai stati tali: *My Girl* (Smokey Robinson), *Ain't Too Proud Too Beg* (Holland-Whitfield) e *Cloud Nine* (Whitfield-Strong) appartengono più a loro che ai rispettivi autori. Forse il più grande gruppo vocale della storia, anche dopo la svolta funk incoraggiata dall'impegno di Sly Stone e Curtis Mayfield.

THEM

The Story Of
(Deram, 1998)

La palestra di Van Morrison, rosso irlandese con gli occhietti profondi e le labbra pendule, fisico da anti-eroe e maniere da anti-star. Dal ’63 al ‘66, l’uomo ascetico di *Astral Weeks* e *Moondance* fece il rhythm’n’blues di strada con diversi compagni di cui non si ricordano i nomi. Con i Them, Morrison sparse le sementi della sua enorme ispirazione futura, facendo pratica coi classici di *Baby Please Don’t Go*, *I Put A Spell On You* e *Don’t Look Back* (rendendoli propri con un’energia formidabile), ma produsse anche alcuni dei suoi pezzi più pregiati: *Gloria*, *Mystic Eyes* e *My Lonely Sad Eyes*, tutti scritti a vent’anni. Con Elvis, e in modo completamente diverso, il più grande cantante rock (e pop e soul e blues) bianco della storia, qui colto ai primi vagiti tra chitarrine elettriche, hammond insinuanti e ritmiche indiavolate.

THIN WHITE ROPE

Moonhead
(Frontier, 1987)

Premessa necessaria: se i cinque dischi di studio dei Thin White Rope fossero uno solo avremmo votato per quello. Purtroppo siamo costretti a tenere fuori *Exploring The Axis*, *In The Spanish Cave*, *Sack Full Of Silver* e *The Ruby Sea* (gli ultimi due già sconfinanti nei ‘90), oltre allo strepitoso

commiato live di *The One That Got Away*. Ma pochissimi, e non solo negli ‘80, hanno saputo mantenere una qualità media tanto alta come quella dei Thin White Rope. Non una caduta di tono, non un cedimento, non una sola canzone che si potesse definire meno che buona. Ora non ci sono più, ormai già dal 1993, e il loro motore principale, Guy Kyser, ha cambiato mestiere. Kyser era un cantante molto particolare, dotato di un timbro cavernoso ma non orrorifico, teso come una *sottile corda bianca* ma non nevrotico. Kyser era un grande songwriter, perché molte delle composizioni che ha lasciato starebbero in piedi anche senza l’impalcatura di psycho-rock desertico della sua band. Kyser era anche un chitarrista stupefacente: suonava con le dita, tenendo la mano destra parallelamente alle corde dello strumento, emettendo lunghi lancinanti suoni di frontiera. Non si capisce perché uno così sia passato a fare il botanico, da qualche parte in California.

THIRD EAR BAND

Third Ear Band
(Harvest, 1970)

A distanza di anni, il fascino di *Third Ear Band* continua a sfuggire a una definizione, a una concettualizzazione vera e propria. Atipico per le sue tessiture strumentali (flauto, oboe, percussioni), vicino soprattutto a una trasfigurazione esoterica del folk universale, l’album - il secondo - messo insieme da Glen Sweeney, Paul Minns e compagni vive di soffi, di suggestioni e di riverberi che si dirigono verso una specie di psichedelia mistica e senza qualifiche certe. Una musica *impressionistica*, che continua

ad affascinare: enigmatica, nello stesso tempo eterea e concreta, dedicata ai quattro elementi che formano il mondo (aria, terra, fuoco e acqua) e capace di vibrare, sussurrare e stridere come poche altre. Quattro suite insuperate, che appartengono solo a loro stesse, fuori da scene e confini precostituiti.

13TH FLOOR ELEVATORS

The Psychedelic Sound Of
(International Artists, 1966)

Per tagliar corto sull'importanza di questo esordio del gruppo texano basterebbe dire che la *You're Gonna Miss Me* d'apertura - scritta l'anno precedente dal cantante e leader Roky Erickson per la sua band di allora, gli Spades - è più o meno unanimemente ritenuto il brano garage-punk più bello di sempre, ma limitandosi a ciò non si renderebbe piena giustizia a un album meritevole di figurare tra le pietre miliari del genere, ricco non solo di parecchi altri episodi memorabili (*Reverberation*, *Don't Fall Down*, *Rollercoaster*, *Fire Engine*, *Splash 1*), ma dotato anche di notevole personalità. Inconfondibile nel canto tra il selvaggio e l'epico del *guru* Erickson, nel bizzarro suono dell'*electric jug* (un'anfora amplificata!), nei complessi intrecci di ritmiche e chitarre, nelle "mutazioni" operate sul DNA del blues e del beat, nella capacità di inventare una psichedelia trascinante e nel contempo mesmerica, *The Psychedelic Sounds Of The 13th Floor Elevators* è il sorprendente parto di un'espressività *aliena*, dove convivono senza attriti impatto fisico e pruriti filo-sperimentali; in modo tanto

dissennato quanto lucido, e con risultati appena più efficaci di quell'*Easter Everywhere* che da lì a qualche mese porrà praticamente fine alla vicenda dell'ensemble.

THIS MORTAL COIL

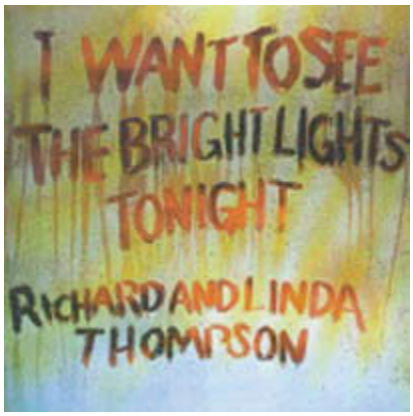
It'll End In Tears
(4 AD, 1984)

Sembrava un'iniziativa estemporanea, quella dei This Mortal Coil: una specie di "supergruppo" raccolto da Ivo Watts-Russell, *deus ex machina* dell'etichetta 4 AD, per rendere omaggio a Tim Buckley interpretandone in chiave ancor più eterea e onirica la splendida *Song To The Siren*. Poi, in otto anni di attività per forza di cose incostante, l'atipico ensemble "aperto" è via via riuscito a coinvolgere alcune decine di musicisti e a consegnare alle stampe una sequenza di ben tre album, il primo dei quali è stato proprio questo *It'll End In Tears*: una raccolta di cover scelte con gusto (Alex Chilton, Colin Newman, Roy Harper, ancora *Song To The Siren*) e brani composti per l'occasione, interpretati da varie band costituite da componenti di Cocteau Twins, Cindytalk, Colourbox e Dead Can Dance, più lo stesso Watts-Russell e un paio di ospiti speciali.
Difficile, nel pur ricchissimo catalogo della label londinese, imbattersi in dischi altrettanto capaci di scavare a fondo nell'anima, sfuggendo la tendenza all'autocompiacimento e alla leziosità che purtroppo segna parecchie produzioni 4 AD. Profondità e spiritualità post-punk, insomma: le lacrime cui il titolo si riferisce possono essere solo di commozione.

RICHARD & LINDA THOMPSON

I Want To See The Bright Lights Tonight
(Island, 1974)

Londinese con l'America nel cuore (dalle parti del Bob Dylan che fa comunella con The Band) e in testa la magnifica idea che il patrimonio folk britannico non sia materia da museo ma cosa viva che per restare tale ha bisogno di essere aggiornata, sì e no diciottenne Richard Thompson è fra i fondatori dei Fairport Convention. Saranno cinque alla fine gli album da lui incisi con tale cruciale formazione e fra questi i capolavori *Unhalfbricking* e *Liege & Lief*. Uno in più quelli registrati con la moglie Linda prima che alla separazione coniugale segua quella artistica. Un delitto scindere la voce di costei, palpitante e cristallina, dalla raffinatissima chitarra del nostro uomo. *I Want To See The Bright Lights Tonight* è un incantesimo di folk-rock globale che vale le pagine più memorabili dei Fairport.



BIG MAMA THORNTON

Hound Dog: The Peacock Recordings
(MCA, 1992)

Amaro destino quello di Willie Mae Thornton (Big Mama per la considerevole stazza: centocinquanta chili dichiarati), che otteneva il più grande (e unico vero) successo della sua carriera nel 1952 con *Hound Dog*, vedeva negato in sede giudiziaria l'apporto compositivo offerto alla coppia Leiber & Stoller e quattro anni dopo osservava Elvis impossessarsi del brano licenziandone la versione definitiva e cancellando dalla memoria del pubblico l'originale. Più o meno la stessa cosa accadeva nel 1968 con *Ball And Chain*, scippatale al volo da Janis Joplin. Big Mama se ne andrà, cinquantottenne, nel 1984, sola, amareggiata, alcolizzata. Ma non sembri una battuta dire che è stata uno dei più grossi protagonisti (non soltanto al femminile) della storia del blues. Questa compilazione di incisioni dal 1952 al 1957 ne è solare dimostrazione.

TORTOISE

Millions Now Living Will Never Die
(Thrill Jockey, 1996)

Ovvero: di come il cosiddetto *post* sia un'invenzione giornalistica. Quando, nel 1996, uscì questo disco, il mensile inglese *The Wire* lo designò come il più importante del momento, ufficializzando il ruolo della band statunitense nella riscrittura d'avanguardia di fonemi a cavallo fra stili ed epoche differenti. A distanza di qualche anno, ci sembra più che altro il punto di arrivo per una serie di riflessioni ad alto profilo su umanesimo e tecnologie, sulle vicende del rock in un momento che poteva anche sancire la fine del suo ciclo di vita.
Già al lavoro sulle mescolanze strumentali con l'album omonimo del '94 e con un'impresa importante di remixaggio quale *Rhythms, Resolutions & Clusters*, John Herndon (ex Poster Children, vibrafono e batteria), John McEntire (ex-Bastro e Gastr Del Sol, batteria), e l'afflato sotterraneo ma fondamentale di Doug McCombs (basso, ex-Eleventh Dream Day), si intrecciano nella ricerca di uno stile che con tranquillità coniuga mille esperienze d'ascolto e tante collaborazioni. Che queste alchimie abbiano trovato una loro zona focale a Chicago ha già fatto spendere fiumi di inchiostro a tanti: a noi interessa più che altro sottolineare la vitalità di una scena "locale" che è rimasta pressochè unica per diverso tempo.
In *Millions* il lavoro di cesello dei Nostri appare completo. L'arrivo della chitarra di David Pajo - guardacaso prima negli Slint - fornisce l'attenzione dovuta a uno strumento fino ad allora quasi del tutto assente nella trama dei suoni alla Tortoise. Nei sei brani proposti trovano rifugio sensato suggestioni senza alcuna barriera temporale: il jazz si mescola con l'elettronica, tocchi appena accennati all'avanguardia e alla musica da film fanno a gara con una concezione sui generis della nebulosa trip hop: *Djed* incarna alla perfezione questo movimento obliquo, ma pure i contorni stilizzati di *The Taut And Tame* e la misura formale di *Along The Banks Of River* riescono a dipingere con efficacia le migliori sonorità di confine dei '90.

ALI FARKA TOURE with RY COODER

Talking Timbuktu
(World Circuit, 1994)

Grazie a uno splendido album omonimo pubblicato dalla benemerita World Circuit nell'87 (al pari riuscito *The River*, del 1990), la fama di questo chitarrista del Mali si è estesa fuor d'Africa. Nell'estate '92 Ali Farka Toure è a Londra, dove può esprimere di persona, donandogli un liuto, l'ammirazione che prova per Ry Cooder. Pienamente ricambiata. I due si incontrano di nuovo nel settembre 1993 e colgono l'occasione di un raro tour statunitense del Maliano per incidere un disco insieme, alla testa di un prodigioso gruppo misto con musicisti sia americani che africani. Scrive tutto, a parte un tradizionale rivisitato, Ali Farka Toure, con Cooder che, con la modestia che è solo dei grandi, si presta a fargli da spalla. Ne risulta il più bell'album di blues, in senso lato, del decennio.

TRAFFIC

John Barleycorn Must Die
(Island, 1970)

Nel 1969, con Steve Winwood impegnato negli effimeri Blind Faith, i Traffic sono ufficialmente sciolti, dopo un paio di anni in cui hanno frequentato a più riprese le classifiche con la loro rinfrescante mistura di jazz, blues, pop, folk, psichedelia e R&B. Nel 1970 il leader inizia a registrare quello che nei piani dovrebbe essere il suo debutto solistico, coinvolgendo progressivamente gli ex colleghi Jim Capaldi e Chris Wood. Inevitabile, a quel punto, la decisione di ripescare il marchio Traffic, fin dalla fondazione una entità al servizio del cantante e tastierista.
Messa da parte l'ossessione per le pop song di tre minuti, *John Barleycorn* punta su trame più complesse che evidenziano la maturità artistica e la capacità dei musicisti di utilizzare al meglio il proprio talento eclettico, soffermandosi con più calma su variazioni e fughe strumentali. Il brano omonimo, sobria e suggestiva parentesi acustica, cattura lo spirito dell'epoca e il fascino per la riscoperta del patrimonio folk di tradizione inglese, *Glad* è uno strumentale euforico che lascia ampio spazio ai caldi fiati di Wood e al piano elegante del leader, *Freedom Rider* un vero e proprio manifesto di funkitudine bianca tinta di jazz.

TRANS AM

Red Line
(Thrill Jockey, 2000)

Ascrivibile per ragioni strettamente discografiche alla scena musicale di Chicago, fedele all'etichetta locale City Slang e prodotto inizialmente da John McEntire dei Tortoise, il gruppo di Washington ibrida con successo forme rock classiche – tra le influenze fondamentali, il rock dei '70 - e synth pop alla Gary Numan, tenendo d'occhio pure i paesaggi desolati e scarni di certa new wave. I Trans Am non abbandonano mai, in ogni caso, uno sperimentalismo di fondo che li porta a concepire *Red Line*, sesto album della serie, un'opera bifronte fatta di hit futuribili (*I Want It All*, *Play In The Summer*) e di lunghe divagazioni ritmico-elettroniche, con qualche puntata in territori space rock. Un ibrido riuscito perfettamente, una convincente via *sintetica* al superamento dei generi.

T.REX

Electric Warrior
(Fly, 1971)

L'amico-rivale Bowie si prenderà di lì a poco gran parte dei meriti, eppure spetta al compianto Marc Bolan l'invenzione del glam rock. Abbreviato il nome della band da Tyrannosaurus Rex a T.Rex e rimaneggiato l'organico, Bolan si libera del folk rock fricchettone degli esordi e dalle prolisse atmosfere tolkeniane inventandosi la famosa ricetta: chitarre dal suono *grasso* e saturo, voce androgina che rotola pigra e sexy su ritmi boogie e rock'n'roll, melodie a presa rapida in canzoni di tre minuti. Una ricetta che, va da sé, funziona soprattutto con i singoli. Tuttavia quest'album, data l'alta concentrazione di hit effettivi e potenziali, è probabilmente il lavoro migliore della band, la dichiarazione d'intenti di una star che brillerà lo spazio di un'effimera ma intensa stagione.

TRICKY

Maxinquaye
(4th & Broadway, 1995)

Ancora Bristol, per una delle storie più affascinanti e post-psichedeliche del decennio. Adrian Thaws si allontana dai Massive Attack e, dopo tre singoli dai sapori hip hop (con una buona venatura di blues) arriva a *Maxinquaye*, a metà dei '90, crepuscolare e luciferino intrico di ritmi e campionamenti notturni, voci eteree e sulfuree, una capacità impressionista

entusiasmante, sporcata da una patina black contrapposta a una certa sensibilità europea nella scelta delle melodie. Si può ovviamente spendere la parola trip hop, ma essa da sola non rende l'idea di un'operazione frastagliata, tanto rock quanto reggae e soul, incanalata in un utilizzo di timbriche che sferzano anche ma che restano sostanzialmente ipnotiche, claustrofobiche e avvolgenti. Ritualità antiche che rivivono, per esempio, nella celeberrima *Hell Is Round The Corner* un'atmosfera davvero acida, che si trasmette al meglio nei suoi concerti. Gli incubi urbani del presente, inseriti nel calderone neomedioevale della frammentazione assoluta attuale. Le uscite discografiche successive hanno confermato la levatura di *faber* sonoro di Tricky, fino a un recente ep, *Mission Accomplished*, su un versante di maggiore linearità espressiva.

BIG JOE TURNER

Greatest Hits
(Atlantic, 1989)

Originario di Kansas City e attivo dalla fine degli anni '20 come urlatore di jazz e jump-blues, generi praticati dai neri per i neri, il *grande* Joe Turner attraversa le stagioni del rhythm'n'blues e del boogie orchestrale negli anni '40, ma giunge a ottenere una visibilità nazionale e transrazziale solo nei '50, grazie a brani che verranno ripresi negli affollati corridoi del rock'n'roll. È lui il primo a incidere pezzi storici come *Shake, Rattle And Roll* e *Flip Flop & Fly*, che sarebbero presto entrati nei repertori di Bill Haley ed Elvis Presley. Il suo stile da *shouter* resta una delle espressioni più

coinvolgenti di tutta la musica americana dell'immediato dopoguerra. Muore nel 1985, quando la sua immagine è ormai storicizzata col nomignolo di Boss of the Blues.

IKE & TINA TURNER

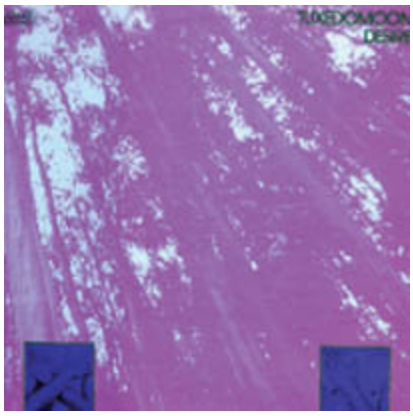
River Deep, Mountain High
(Philles, 1966)

Fu in Inghilterra, e non negli Stati Uniti, che *River Deep, Mountain High* divenne un successo clamoroso. Il *flop* americano della canzone che è oggi riconosciuta come il capolavoro assoluto di Phil Spector nonché quintessenza del suo *wall of sound* è una delle tante stranezze nella storia del pop di cui il tempo ha fortunatamente fatto giustizia. Al contrario della reputazione di Ike Turner, che insieme alla moglie Tina interpretò meravigliosamente quel brano. Di lui ci si ricorda solo gli arresti e le violenze coniugali, dimenticandosi della sua genialità come autore di un travolgente soul sudista dalle venature r'n'b al quale la voce della giovane Tina conferiva debordante sensualità. *I Idolize You*, *Fool In Love*, *Make'em Wait*, *Such A Fool For You* (tutte presenti in questo disco) sono eccitanti testimonianze in suo favore.

TUXEDOMOON

Desire
(Ralph, 1981)

All'epoca dell'incisione di questo loro secondo album, peraltro avvenuta a Londra, il gruppo risiedeva ancora nella natia San Francisco; guardava, però, già ossessivamente all'Europa, come inequivocabilmente dimostrato da queste composizioni che fondono assieme, con straordinario carattere e vivacissima creatività, elettronica colta e colonne sonore, ombroso post-punk e accenni pop, musica classica e scampoli di rock *mutante*. Tastiere, basso, archi, qualche fiato, chitarra e percussioni dipingono un affresco solenne, visionario, misterioso e imprevedibile, sul quale si eleva la voce drammatica di Winston Tong; e delineano l'immagine di un'avanguardia carica di passionalità, a tratti stralunata ma sempre godibile nonostante le dissonanze che non si fanno scrupolo di contaminare le sue armonie.



ULTRAVOX!

Ha! Ha! Ha!
(Island, 1977)

Gli Ultravox degli anni ‘80, quelli con Midge Ure, hanno inciso sulle classifiche ma non sulla storia. Il contrario dell’*articolo originale*, in cui la leadership era nelle mani di John Foxx, che nel biennio 1977/1978 consegnò al mercato tre album sospesi - con equilibri, però, mai uguali - tra istinti punk ed espressività decadente, tra pop e sperimentazione, tra elettricità ed elettronica; album seminali, nonostante i riferimenti sfacciati a Roxy Music e David Bowie, dai quali in epoca new wave saranno in tantissimi ad attingere preziose ispirazioni. Dovendo sceglierne uno, si opta per il secondo, che riassume un po’ tutte le tendenze della band britannica; e che contiene le geniali *Rockwrock* e *Hiroshima Mon Amour*, che irrompono nella mente e nel cuore e non ne escono mai più.

U2

The Joshua Tree
(Island, 1987)

Piena maturità dell’estetica rock, uno di quei momenti in cui la musica giovanile dimostra di non essere un semplice *sfondo*. La scelta fra *The Unforgettable Fire* e *The Joshua Tree* è stata davvero ardua: alla fine, ci hanno convinto la profondità e le radici universali che si esprimono attraverso le “nuove” canzoni, un po’ filtrate dalla scoperta americana per i

quattro di Dublino. Dopo l'alchimia rarefatta del *fuoco indimenticabile*, *The Joshua Tree* ritorna così sulla Terra dei Padri e la rivisita senza rinunciare alle sue peculiarità: l'arpeggio riverberato e tagliente della chitarra di The Edge, la voce liricissima (e mai più così emotivamente comunicativa) di Bono, la secca e quadrata base ritmica di Adam Clayton e Larry Mullen disegnano al meglio uno dei manifesti del decennio.
Il lavoro sulle sonorità operato da Eno e Lanois trova un equilibrio irripetibile fra corporeità e poesia, le composizioni sono davvero indimenticabili: dal nuovo inno di *With Or Without You* all'arido calore soul di *Where The Streets Have No Name*. È proprio l'adesione vastissima al concetto di soul music che mette il disco al riparo da una senescenza precoce: con brani come il gospel di *I Still Haven't Found What I'm Looking For*, l'urticante *In God's Country*, l'accorato saluto al roadie di *One Three Hill* la band incide il suo nome sulla targa dei migliori songwriter di sempre, senza discussione alcuna. Incandescenze espressive, i pegni alla "frontiera" che diverranno maniera nel successivo *Rattle And Hum*, ma che qui sono ancora, in qualche modo, *innocenti*. Purtroppo l'inevitabilesuccesso farà perdere ai Nostri un senso della realtà fino ad allora tenuto ottimamente sotto controllo, trasportandoli in una zona autoreferenziale sempre più compiaciuta e sempre meno interessante (non ci sono né elettronica né lavoro sull'immagine che tengano al riguardo). Nel 1987, invece, fu come trovare chiavi che sembravano perdute per coniugare spontaneità e un senso (innato?) della storia del pop davvero invidiabile.

VAN DER GRAAF GENERATOR

Pawn Hearts
(Charisma, 1971)

Un gioiello di arte musicale, fuori dai canoni di un movimento o di un'estetica ben precisa. Partiti quasi come un progetto solistico del loro leader, Peter Hammill, i Van Der Graaf si consolidano nei primi tre dischi sulla sua voce incredibilmente *strumentale* e sul sax di David Jackson, oltre che su varie divagazioni tastieristiche e progredite. Quando arriva *Pawn Hearts* le forme si squadernano completamente, centrifugando psichedelia, prog, jazz, soul, sperimentazione in una sola cavalcata al di là delle coordinate di spazio e tempo, ben raffigurata dalla lunga suite di *A Plague Of Lighthouse Keeper* e dai risvolti ritmici di *Lemmings*. All'epoca, complice la presenza di Robert Fripp, venne inserito in un filone illuminato fra King Crimson e Genesis, ma il tempo ha dimostrato le sue qualità davvero uniche.

VAN DYKE PARKS

Song Cycle
(Warner Bros, 1968)

Un personaggio atipico, anche per la scena già variopinta del rock anni '60: Van Dyke Parks, del resto, appartiene di più alla schiera degli autori/produttori/registi di popular music che a quelli che vanno volentieri

sotto i riflettori, pur incarnando uno spirito creativo che agisce a tutto campo. Affine a uno dei suoi primi "protetti", Randy Newman, per la sua obliquità espressiva, impegnato nel controverso (per Wilson, perché quello che si sente oggi appare straordinario) *Smile*, Van Dyke Parks approda all'esordio solistico nel '68 con *Song Cycle* e arriva subito a un capolavoro, esempio importante di eclettismo nel campo della tradizione statunitense meno lineare e prevedibile. L'organico chiamato a cimentarsi sulle composizioni di Parks è variegato e massiccio, spazia da un consistente numero di archi a percussioni, arpe, balalaica, fisarmonica: un miscuglio eccentrico e senza inibizioni, capace di lambire Broadway come di attardarsi nelle vie americane più rurali. Indimenticabile la cover di Donovan, *Colours* e l'originale *Palm Desert*. È l'avvio di una discografia scarna ma di ottima qualità, mentre il Nostro continua con successo la sua attività affabulatoria principale.

TOWNES VAN ZANDT

The Late Great Townes Van Zandt
(Poppy, 1972)

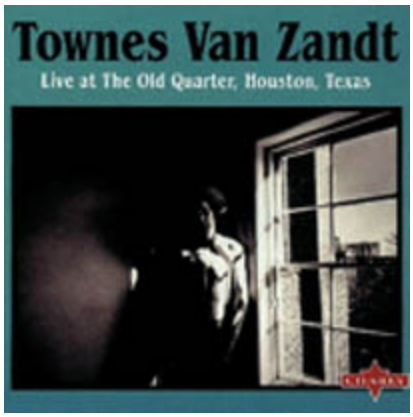
L'autore più anti-Nashville da quando Hank Williams volò fra gli angeli perduti con ali di alcool e anfetamina, sceglie proprio Nashville per registrare quello in cui i più individuano il suo capolavoro (plausibile alternativa, *Flyin' Shoes* del 1978) fra la decina scarsa di album in studio pubblicati in una quasi trentennale carriera. Morirà un capodanno Townes, proprio come Hank, omaggiato al centro del programma di *The Late Great* da una *Honky Tonkin'* che fa gioia del male di vivere. Intorno, uno dei più abbacinanti affreschi di *americana* che si ricordino, con due canzoni di quelle che giustificano una vita: la dolente *If I Needed You* e soprattutto *Poncho & Lefty*. Un film di Peckinpah in tre minuti e quaranta secondi, e che film! Meglio de *Il mucchio selvaggio*.

TOWNES VAN ZANDT

Live At The Old Quarter
(Tomato, 1977)

Doveva fare un caldo bestia, quella sera di luglio del 1973, all'Old Quarter di Houston. Immaginiamoci la scena: piena estate texana, un locale fumoso e affollato ben oltre la capienza, poco spazio persino per respirare e il sudore che si attacca alla pelle. Eppure c'era qualcosa che provocava brividi indicibili a chi quella sera si trovava nella fornace dell'Old Quarter. Erano la semplicità, la purezza, l'incanto delle canzoni di un uomo con la sua chitarra, lì sul palco. Il suo nome era Townes Van Zandt. Forse uno dei più intensi *songwriter* della sua generazione, sicuramente il più indifeso e fragile. La sua voce di seta, meravigliosa persino quando incespica sulle note, porta la polvere di infiniti vagabondaggi honky-tonkin' e le storie di chi "ha guardato nell'abisso della vita" troppe volte, e troppo a lungo. Qui ce ne sono ventuno, quasi tutte le più belle di una carriera peraltro parca di album in studio: dal racconto western della leggendaria *Pancho & Lefty* a *Mr.Mudd & Mr. Gold*, da *For The Sake Of The Song*, a *If I Needed You*, da *Brand New Companion* a quell'iceberg di tristezza e abbandono

sentimentale che è *Kathleeen*. Emozioni che non si possono raccontare. C'è solo da ascoltare, e capire con l'aiuto di quella voce perché a volte, davvero, "vivere è volare".

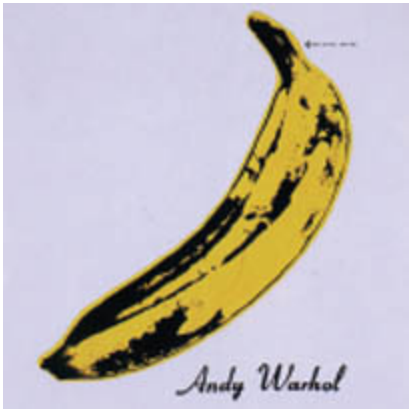


VELVET UNDERGROUND

The Velvet Underground & Nico
(Verve, 1967)

Cominciò tutto con una banana, e un carillon. Quella banana, messa lì in copertina, si poteva sbucciare fino a scoprire il suo segreto. E un carillon è ciò che ti porta per mano fino alla dolcezza fragile e traditrice di *Sunday Morning*: a cantare è Lou Reed, anche se sembra d'aver di fronte il suo fantasma. È solamente il primo passo dentro a un disco che ha fatto e fa ancora la storia, accolto con tiepida indifferenza da un pubblico ancora strettamente abbracciato a parole di pace, amore e *"flower power"*. Già. Perché qui dentro si respira un'aria nuova, che attraversa le strade gelide di una New York inedita e disperata, tra storie selvagge, sesso e droga come incubi. Chi dà il "la" ai quattro Velvet (Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison e Maureen Tucker) è il loro scopritore Andy Warhol, che oltre a ideare quella banana così gialla e così vera in copertina ha l'intuizione di affiancare al gruppo la voce siderale e senza tempo di una ragazza tedesca, Nico. Eccolo, il risultato. Il primo capitolo di un viaggio che porta i tre primi lavori dei Velvet - tutti e tre - tra gli album indispensabili per rappresentare un decennio di musica. Vive tra le onde di viola elettrica

create da John Cale e l'indiscussa arte lirica di Lou Reed, in un misto di rock e psichedelia che traccerà un lungo arco pronto a raggiungere quasi ogni nota della musica di domani. Episodi come *I'm Waiting For The Man* e *Venus In Furs* stupiscono ancor oggi per la loro sottile perversione, resa insostenibile quando affiancata dalla potenza cruda di *Heroin* e dai violini impazziti di *The Black Angel's Death Song*, là dove Lou Reed decanta brividi in chiunque l'ascolti. E con l'apporto di Nico l'emozione si fa ancora più vibrante e impalpabile, nella intima e seducente malia di *Femme Fatale* così come nella tristezza claustrofobica di *All Tomorrow's Parties* - marcia funebre chiusa in bottiglia - e nella dolcezza struggente di *I'll Be Your Mirror*, ninnananna triste. Sotto alla banana, oltre il carillon, amore e dolore si uniscono in un solo arco di cielo.



VELVET UNDERGROUND

White Light/White Heat
(Verve, 1967)

Per molti, il vero capolavoro del gruppo di Reed, Cale, Morrison e Tucker. Il punto più alto di un tentativo irripetuto e forse mai compreso di sperimentazione sonora e artistica. Copertina spartana, essenziale, suoni e rumori, atmosfere perverse. Uno dei dischi meno accessibili, più ardui e affascinanti dell'intera storia del rock: là in mezzo, *Lady Godiva's Operation* è uno degli abissi lirici più profondi scavati da Lou Reed, e *Sister Ray* - coi suoi interminabili diciassette minuti - può venire assunta ad

esempio di come i Velvet precorressero i tempi e sapessero anticipare molte delle tendenze musicali future. *White Light/White Heat* vive di droga e fantasmi, e dappertutto si respira un'aria surreale, come se il tempo si stesse per fermare. C'è poi una canzone come *The Gift*, nata da un racconto di Reed e registrata come se musica e testo fossero mondi distinti, due lati diversi dell'ombra: storia agghiacciante, folle, impossibile da cancellare nel ricordo. La voce di Nico, le atmosfere care ad Andy Warhol, e quella banana in copertina sono ormai molto lontane. Qui l'aria è fatta d'incubo, e la musica illusione. Un'illusione immortale.

VELVET UNDERGROUND

The Velvet Underground
(MGM, 1969)

Terzo capitolo di storia per una band rinnovata, orfana per la partenza di John Cale e trascinata ormai senza più dubbi dalla leadership indiscussa di Lou Reed. Il risultato è un nuovo viaggio tra ombre oscure e luce, là dove inferno e paradiso sembrano sfiorarsi. Tra la cullante *Candy Says*, così lontana da quello che era il tunnel d'angoscia di *Heroin*, e i dolci passaggi melodici di *Pale Blue Eyes*, ninna nanna diroccata, c'è l'abisso che vive in una dimensione senza nome: ed è là che si poggia *Jesus*, disperata preghiera in disuso. È un nuovo equilibrio, senza Cale e la sua viola, con gli arrangiamenti chitarristici di Morrison che riescono spesso a riempire gli

spazi lasciati dalle penetranti liriche di Reed: un disco che respira cinismo, venti d'odio, amore crudele e innocenza. Ancora, e nuovamente, imperdibile.

VELVET UNDERGROUND

Live 1969
(Mercury, 1974)

Chi può sostenere che senza John Cale i Velvet Underground si siano votati immediatamente al rock'n'roll puro e semplice, dopo aver ascoltato *Live 1969*? Si tratta di una di quelle registrazioni *opache* per eccellenza che costellano la storia dell'underground, ma che non per questo impedisce a una sonorità trasversale, dissonante, in una parola *sonica* di trapelare e rendere l'album una delle testimonianze migliori di art-noise-rock di sempre. Diciassette frammenti inquieti, sia nei loro picchi estremi - la martellante *What Goes On*, *White Light/White Heat* - sia nei momenti più trasognati e poetici (*Ocean*, *I'll Be Your Mirror*, *New Age*).Il recente riaffiorare dei *Quine Tapes*, da cui una piccola parte di questo disco trae origine, ha permesso di ascoltare forse meglio le esibizioni del periodo, confermandone la verve assoluta e testimoniando l'enorme anticipo sui tempi con cui i Velvet Underground vivevano e interpretavano la loro musica. Di sicuro può restare un po' di rimpianto nel non possedere testimonianze ascoltabili (e legali) sul palco del periodo d'oro della band, ma l'eco di quelle performance pare risuonare ancora ben definito in *Live 1969*.

VERVE

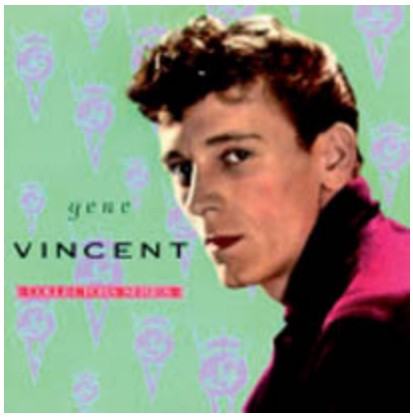
Urban Hymns
(Hut/Virgin, 1997)

Nonostante i litigi tra il cantante Richard Ashcroft e il chitarrista Nick McCabe avessero portato i Verve sull'orlo dello sfascio, i due riescono comunque ad appianare i contrasti per realizzare questa raccolta di *inni urbani*, in cui le suggestioni psichedeliche dei due album precedenti cedono almeno parzialmente il passo a composizioni e soluzioni di stampo maggiormente cantautoriale. E, grazie al successo clamoroso delle ballate *The Drugs Don't Work*, *Sonnet* e soprattutto *Bitter Sweet Symphony* (costruita su un campionamento degli Stones), il nome dei Verve raggiunge una popolarità incredibile, tanto da candidare la band a "terzo polo" del brit-pop in contrapposizione a Blur e Oasis. Nel frattempo, però, le fratture sono divenute insanabili, e il gruppo si scioglie definitivamente; quando si dice chiudere in bellezza...

GENE VINCENT

Collectors Series
(Capitol/EMI, 2000)

È il giugno del 1956 quando *Be Bop A Lula*, in origine scelta come lato B di *Woman Love*, inizia a spopolare sul mercato americano, consegnando gli esordienti Gene Vincent & His Blue Caps - il primo, classico quintetto rock, con il leader accompagnato da due chitarre, basso e batteria - a un clamoroso successo (due milioni di copie vendute in soli cinque mesi) e alla leggenda del rock'n'roll. L'affermazione segnerà profondamente la carriera dell'ex cantante country della Virginia, che non riuscirà più a ripetersi ai medesimi livelli; la fase iniziale della sua carriera, che sarà interrotta solo nel 1971 dalla morte per ulcera, è comunque ricca di preziose gemme tra il selvaggio e il sensuale quali *Race With The Devil*, *Blue Jean Bop*, *Crazy Legs*, *Bi-Bickey-Bi-Bo-Bo-Go* o *Dance To The Bop*. Tutte qui racchiuse.



VIOLENT FEMMES

Violent Femmes
(Slash, 1983)

Folk-punk acustico. Così si potrebbe definire al neofita la musica dei Violent Femmes, trio statunitense guidato da Gordon Gano, cantante e chitarrista dalla inconfondibile voce acuta e strozzata. Nella musica della band, l'irruenza tipica del movimento punk è infatti filtrata da almeno tre decenni di tradizioni musicali a stelle e strisce e resa quasi esclusivamente

con l'ausilio di chitarra e basso acustici e una batteria minimale. Una miscela fresca e vincente, che nel tempo non ha subito grossissimi cambiamenti, e che proprio in questo album di esordio trova forse la sua forma più compiuta (anche se il successivo e oscuro *Hallowed Ground*, datato 1984, non è certo da meno). Il disco, che si apre con l'incalzante e celeberrima *Blister In The Sun*, alterna con successo canzoni d'amore dal sapore country (*Please Don't Go*), r'n'r più o meno ritmati (*Gone Daddy Gone*, *Add It Up*) e ballate spettrali (*Confessions*), in trentasei minuti di musica che non si dimentica. E, tra quelli che non lo hanno fatto, in prima linea troviamo Black Francis dei Pixies, che deve proprio a Gano il suo tipico stile vocale a mezza via col parlato e slegato dalle tonalità. Per non parlare degli Hefner, che negli anni '90 in Inghilterra hanno replicato la formula delle "donne violente" alla perfezione.

VIRGIN PRUNES

...If I Die, I Die
(Rough Trade, 1982)

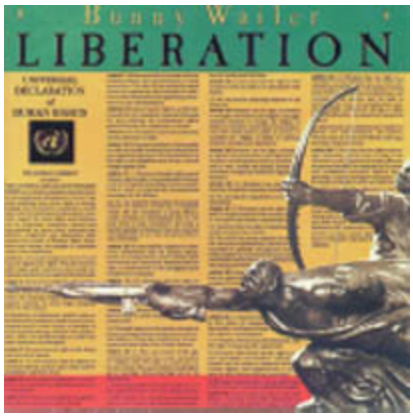
"Se muoio, muoio". Titolo inequivocabile e programmatico per il primo disco dei dublinesi Virgin Prunes, autori di una new wave dai toni estremamente oscuri e malinconici. Basso cavernoso e in prima linea, drumming secco e spesso tribale, chitarre fastidiose e qualche tastiera sono le principali componenti del sound della band, che fanno da tappeto alle linee melodiche dell'accoppiata Gavin Friday-Guggi, a volte cantilenanti, altre stridule, ma sempre cariche di inquietudine e disagio. Se a questo si aggiunge una passione per le arti e per l'aspetto visivo fuori dal comune, che

trovavano sfogo in costumi sgargianti, pesanti trucchi ed espedienti scenici di vario tipo, si capisce quale sia stata l'importanza della band per le successive generazioni di rocker più o meno gotici. Solo che oggi non sono in molti a ricordarsi di loro.

BUNNY WAILER

Liberation
(Solomonic, 1989)

Nato Neville O'Riley Livingston e allevato in casa Marley, il nostro uomo lascia Bob dopo il secondo 33 giri Island, un attimo prima che i Wailers sfondino. Insieme a lui se ne va anche Peter Tosh, con l'ambizione che sarà presto coronata di assurgere allo stardom di suo. Aspira esattamente al contrario Bunny Wailer, che vuole pubblicare dischi solo quando più gli garba e vivere tranquillo, senza girare il mondo un tour via l'altro, senza che nessuno possa fare pressioni su di lui. Fieramente indipendente. Il rovescio della medaglia, serenamente accettato da quest'uomo schivo, è che i suoi album resteranno patrimonio di un pubblico ristretto, nonostante almeno tre, *Blackheart Man* del '76, *Rule Dancehall* dell'87 e soprattutto questo *Liberation*, valgano quanto i più fulgidi capolavori di Marley o (qualcuno sussurra) addirittura di più.



TOM WAITS

Blue Valentine

(Asylum, 1978)

Uno dei pochi artisti in grado di occupare un angolo per ognuno degli ultimi tre decenni del secolo senza che alcuno possa ritenerlo un usurpatore. Se nei ‘90 è il vecchio saggio con gli abiti da patriarca e negli ‘80 è l’ineffabile motore di un suono rivoluzionario, il Tom Waits dei ‘70 è la voce romantica e antica di un modo solitario e notturno di fare canzoni. Tutt’uno col pianoforte verticale e il bourbon d’ordinanza, l’uomo di Pomona è la notte stessa, è il miagolio di un gatto randagio acquattato tra i rifiuti della città sporca, è la voce fuori campo di una storia bislacca e lacrimosa. *Blue Valentine* è solo una delle scelte possibili per rappresentare il Waits prima dell’incontro con Coppola e prima del definitivo cambio di passo. Un disco imperfetto, di grandi canzoni (*Christmas Cards From A*

Hooker In Minneapolis, *Whistlin' Past The Graveyard*, *Blue Valentines*, *Romeo's Bleeding*), sonorità ancora troppo manieriste e ambientazioni letterarie strascicate, comunque già premonitore della rivoluzione a venire. New York, plumbea e cigolante, fa da sfondo a nove storie tragiche, sarcastiche e toccanti. La ragazza sul cofano della macchina è Rickie Lee Jones.

TOM WAITS

Rain Dogs
(Island, 1985)

Atto centrale della "trilogia di Frank", *Rain Dogs* è l'album in cui si concentrano tutti gli elementi della mirabolante foga da entertainer di Tom Waits. Non solo *songwriting* mutuato dal jazz notturno, ma *suono* e *significati* estratti dalle fogne di New York come in un nuovo tribalismo urbano, reso attraverso un complicato armamentario di percussioni fatte in casa, parole di lacerante poesia, senso dello spazio ridotto alla visuale di un treno diretto al centro della città. Rispetto al Waits *balladeer* dei '70, cui molti cuori teneri sono tuttora affezionati, quello della "trilogia" (*Swordfishtrombones*, *Rain Dogs*, *Frank's Wild Years*) è un gigantesco orco malvestito che infesta le strade notturne portandosi al seguito un esercito di *cani randagi*. Disco di camposanti (*Cemetry Polka*), freakerie esotiche (*Singapore*), amori falliti (*Downtown Train*) e ragazzi di strada (*Gun Street Girl*, *Union Square*), questo resterà probabilmente insuperato: perché raggiunge un equilibrio perfetto tra la naturalezza delle armonie e le deviazioni degli accidenti, tra l'ortodossia delle trame melodiche e la prorompente inventiva ritmica, tra la qualità della sostanza e l'audacia della forma. Il lavoro chitarristico di Marc Ribot non sarà mai più tanto ispirato come nell'alba in bianco e nero di *Jockey Full Of Bourbon* (quella che sfila sotto ai balconi di New Orleans nella sequenza iniziale di *Daunbailò*), nello struggimento a medio tempo di *Hang Down Your Head*, nel valzerino della title-track e nell'ansito sciamanico di *Clap Hands*. Al suo cospetto, le presenze di Keith Richards e Chris Spedding figurano come cartoline sbiadite. Michael Blair, Greg Cohen, Ralph Carney, Larry Taylor e John Lurie fanno il resto, ma naturalmente è il gran cerimoniere Tom Waits a

raccontare questa storia in prima persona, con un organo a pompa, un pianoforte a tre gambe e un timbro vocale che passa dal rantolo sgraziato di *Big Black Mariah* al tono confidenziale di *Time* senza mai perdere la credibilità. Un genio al suo massimo.

TOM WAITS

Mule Variations
(Epitaph, 1999)

Anche per Tom Waits giunge il momento di scappare dalle major e rifugiarsi presso un'etichetta indipendente. Non per necessità. Per scelta. Sono due cose diverse. Tanto più che in questo caso lo sposalizio è tra una label *radicalmente* punk e un uomo *radicalmente* folle. Nulla può stare in uno schema. Come, del resto, non lo è mai stata la musica di Tom Waits. Solo due album nei '90, se si eccettua *The Black Rider*, disco d'impianto teatrale. *Mule Variations* si fa preferire a *Bone Machine*, uscito sette anni prima, perché è su Epitaph, perché è più lungo e composito, perché contiene *Big In Japan* e *Filipino Box Spring Hog*, e perché ci ha portato in Italia il suo cappello per tre concerti come non ci capiterà più di vedere-ascoltare. La cosa più pazzesca e più bella del mondo.

SCOTT WALKER

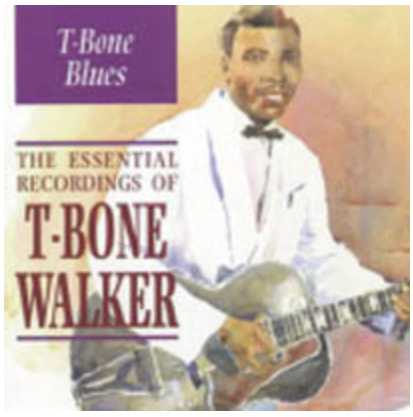
Tilt
(Fontana, 1995)

Scott Engel nasce in Ohio, nel 1944. Precoci gli esordi: quattordicenne pubblica il primo 45 giri. In un anno altri quattro gli vanno dietro. Per un triennio fa il turnista. Frequenta una serie di complessini con i quale incide altri singoli dimenticati. La svolta è datata 1965, quando in piena British Invasion lui, John Maus e Gary Leeds, ribattezzatisi Walker Brothers, compiono il percorso inverso e volano a Londra. Già il loro terzo dischetto colà, *Make It Easy On Yourself*, va al numero uno e lo imiterà nel ‘66 *The Sun Ain’t Gonna Shine Anymore*, massima epitome di un beat orchestrale che Scott porge con tono da *crooner*. Ma i Walker Brothers gli stanno stretti e dopo un po’ pure le classifiche, che premiano le sue prime uscite solistiche e ignorano perplesse lo sghembo e assorto *Scott 4*, album non a caso amatissimo da Julian Cope. Continueranno da allora (salvo una rimpatriata con i “fratelli” a metà ‘70) a snobbarlo. Come stupirsene? I suoi dischi sono sempre più distanti, l’uno dall’altro e da questo mondo. Prendete *Tilt*, ultimo album a tutt’oggi del Nostro, un alieno capolavoro di voce operatica su scurissimi sfondi orchestrali, (im)possibile via mediana fra Bach e Robert Johnson, Schubert e Van Morrison. Geniale.

T-BONE WALKER

T-Bone Blues: The Essential Recordings
(Indigo, 2000)

Per alcuni T-Bone Walker ha fatto per il blues ciò che Charlie Christian ha fatto per il jazz. Il chitarrista texano è stato cioè colui che più di ogni altro ha aiutato la musica del diavolo (i cui rudimenti aveva appreso direttamente da Blind Lemon Jefferson) a entrare nella modernità. Non solo elettrificò il blues, lo rivestì anche degli arrangiamenti sofisticati delle big band dell'era swing. Geniale intuizione stilistica, supportata da un'eccellente vena compositiva, una voce pregevole, una tecnica che influenzerà gente come B.B.King e Buddy Guy, un incontenibile istrionismo sul palco (il celebre *duck-walk* e la chitarra suonata dietro la testa furono sue invenzioni). E soprattutto da un repertorio che è un vero abbecedario del blues, qui riassunto nei suoi pezzi pregiati. A partire da *Call It Stormy Monday*, uno dei brani cardine nella storia della black music.



BILLY WARD & THE DOMINOES

Sixty Minute Man
(King, 1990)

Puntate subito il brano che intitola questa spumeggiante raccolta: seduzione pop irresistibile, prodromi di rhythm'n'blues in abitino gospel, testo a dir poco malizioso, *Sixty Minute Man* fu non solo il più grande successo black del 1951 ma anche un hit di discreto calibro nelle classifiche generaliste. E dunque una rivoluzione, siccome non era ancora accaduto che la nuova leva dei gruppi vocali afroamericani, quella andata dietro alla classe comprendente Mills Brothers e Ink Spots, conquistasse un pubblico non di colore. Al calderone in cui stava bollendo un intruglio non ancora chiamato rock'n'roll i Dominoes aggiunsero ingredienti essenziali. C'è di che essere grati a Billy Ward e naturalmente alle fantastiche voci soliste, su tutte Clyde McPhatter e Jackie Wilson, che il dispotico leader fece avvicendare.

WATERBOYS

Fisherman's Blues
(Chrysalis, 1988)

Creatura dello scozzese Mike Scott, songwriter talentoso ma incostante, The Waterboys è la sigla che sopravvive ancora oggi in ambienti non più ispirati come quelli in cui fiorì *Fisherman's Blues*, quarto album della band.

Nel disco “verde”, registrato nella contea di Galway, l’afflato epico dei primi lavori è stemperato in un folk-rock dagli accenti più bucolici che mistici, con il violino virtuoso di Steve Wickham a recitare il ruolo del protagonista. Niente che faccia più pensare al pop rigonfio di Simple Minds e U2, quanto piuttosto un appassionato (e appassionante) tuffo nella memoria remota della terra d’Irlanda, tra Yeats e Van Morrison, di cui viene ripresa con sincero trasporto la preziosa *Sweet Thing*. La title-track, *We Will Not Be Lovers* e *And A Bang On The Ear* gli altri pezzi pregiati.

BUKKA WHITE

The Complete
(Columbia, 1994)

Si avverte una straordinaria urgenza in *Pinebluff, Arkansas* e *Shake ‘Em On Down*, le due incisioni del 1937 che aprono questa raccolta per il resto composta da registrazioni di tre anni dopo. Si può ben comprenderla, dacché Booker T. Washington White era in quel momento in attesa di processo per avere sparato a un uomo in una rissa e si apprestava a iniziare una delle sue tante carriere: galeotto dopo essere stato pugile, ignaro che il blues lo avrebbe reso celebre in due riprese. Modestamente nel breve periodo fra il rilascio dal carcere e l’arruolamento in Marina durante il Secondo Conflitto Mondiale. Assai di più quando a inizio ’60 Bob Dylan indirettamente (coverizzando *Fixin’ To Die*) e John Fahey direttamente (andandolo a rintracciare) lo riportavano alla ribalta, intatta l’intensità emotiva del suo blues scarno e tagliente.

WHO

My Generation

(Brunswick, 1965)

Si narra che perplessi discografici rispedirono al mittente le copie arrivate negli USA di *Anyway Anyhow Anywhere*, secondo singolo dei britannici Who. Tutto quel *feedback*... doveva esserci stato un errore nel pressaggio. Aneddoto invero significativo riguardo alla dirompenza dell'apparire alla ribalta di Townshend/Daltrey/Entwistle/Moon e tantopiù se si tiene conto che contraltare americano della Brunswick era la Decca, già abituata a quei bravi ragazzi dei Rolling Stones. Non s'era mai udita una musica così violenta, mai la cesura fra generazioni era stata tanto netta. Per la prima volta era un "noi" contro "loro" e *My Generation* lo disse a lettere cubitali scolpite in un suono grezzissimo e riottoso. Il punk, insomma, dodici anni prima. Peccato che a fargli da contorno nel debutto a 33 del quartetto non vi siano né *Anyway Anyhow Anywhere* né il 45 giri precedente, *Can't Explain*, o il manifesto mod *I'm The Face*. Avrebbero alzato il livello di un disco che intorno agli inni *My Generation* e *The Kids Are Alright* sistema troppa minutaglia, occupandosi più di ribadire la devozione per i modelli afroamericani che di fare a pezzi la porta appena spalancata. Ma sono tanto potenti quelle due canzoni da farlo preferire al resto di una discografia comunque ineguale, anche negli apici segnati da *Tommy* e *Who's Next*.

WHO

Live At Leeds
(Track, 1970)

In epoca pre-vhs e DVD, non c'era niente di meglio dell'ascolto di *Live At Leeds* per "visualizzare" quella torrenziale macchina da guerra rock che erano gli Who all'apice della loro storia. Senti partire *Young Man's Blues* - un accordo, una rullata di batteria e "*Young man ain't got nothing in the world these days...*" - chiudi gli occhi e loro sono lì davanti. Pete Townshend con una tuta bianca da operaio che mulina il braccio sulla chitarra, John Entwistle ruminante al basso, impassibile nel suo costume da scheletro, Keith Moon chino sui piatti a fare smorfie da maniaco, Roger Daltrey che rotea il microfono nel suo look da Robert Plant proletario, metà hippy e metà bullo di periferia. Insomma, sei lì, all'auditorium dell'università di Leeds, il giorno di San Valentino del 1970, felice di farti crollare addosso un muro del suono dietro cui sta racchiusa l'essenza, pura e non adulterata, della musica rock. Già, *essenzialità* e *concretezza* sono le parole chiave. La magia degli Who - preservata per i posteri da questo *live* - stava infatti nell'innata capacità di rimanere ancorati, persino nei momenti di maggior espansione sonora (la versione dilatata di *My Generation*, il carosello ritmico di *Magic Bus*) alla tavola degli elementi del rock'n'roll: dinamismo, potenza, elasticità, beat, melodia. Dalla concisione pop di *Substitute* alla stratificazione di riff di *Shakin' All Over* e *Summertime Blues* (rubate a Johnny Kidd & The Pirates e Eddie Cochran), *Live At Leeds* è un treno di ritmo - c'è un Moon in forma stellare - ed elettricità che lascia

senza fiato. Imperdibile la recente ristampa celebrativa della MCA, che ristabilisce la scaletta originale con gioielli quali *Tattoo*, *Heaven And Hell*, *Can't Explain*, la mini-*suite* quasi in stile music-hall di *A Quick One* e soprattutto la rilettura integrale (purgata della fastidiosa magniloquenza della versione in studio) di *Tommy*. Non ha perso un'oncia del suo smalto, *Live At Leeds*. Impacchettato nella sua copertina da *bootleg*, rimarrà per sempre uno dei più memorabili monumenti edificati in onore di quella cosa che eravamo soliti chiamare rock'n'roll.

HANK WILLIAMS

40 Greatest Hits
(Polydor, 1978)

Può sembrare bizzarro, ma il motto punk *live fast die young* - "vivi in fretta, muori giovane" - si addice perfettamente a Hiram King "Hank" Williams, un artista country. Anzi, l'artista che del country è stato non solo uno dei sommi interpreti ma anche quello che dal dopoguerra ne ha scritto e dettato le regole, poi imparate a memoria da più generazioni di musicisti folk e non solo. Nato nel 1923 in una fattoria dell'Alabama, Williams se ne andò, ad appena ventinove anni, sul sedile posteriore della limousine che lo stava portando al suo ennesimo concerto: secondo la versione ufficiale a causa di un infarto, comunque causato dai troppi eccessi di un'esistenza che definiremmo *da rockstar* anche se all'epoca il rock non aveva (forse) neppure emesso il suo primo vagito.

A parte numerose incisioni giovanili, peraltro significative e non a caso riprese da altri, l'eredità di Hank Williams sta essenzialmente nei numerosissimi hit collezionati sotto l'egida dalla MGM, dalla *Move It On Over* che nel 1947 varò il contratto alle postume *Kaw-Liga*, *Your Cheatin' Heart* (che diede il titolo al film a lui dedicato nel 1964) e *Take These Chains From My Heart*. Tutte, ovviamente, comprese in questa insuperabile antologia "ridotta" in doppio cd assieme ad altre trentasei celeberrime gemme quali *Lovesick Blues* (il suo primo singolo a superare il milione di copie vendute), *Mind Your Own Business*, *I'm So Lonesome I Could Cry*, *Moanin' The Blues*, *Cold Cold Heart*, *Ramblin' Man*, *Jambalaya*, *Honky Tonk Blues*, *Settin' The Woods On Fire* e la *I'll Never Get Out Of This World Alive* che si rivelò sinistramente profetica: era il successo del momento proprio quando il cuore del Nostro cessò di battere.
Sarebbe gravissimo vedere in Williams un semplice protagonista del country, vista l'enorme influenza da lui esercitata sulla musica "popolare" degli ultimi cinquant'anni: lo dicono non solo un successo esteso ben oltre i confini del genere e la mole di suoi brani riletti da artisti di ogni area, ma anche la sua inconfondibile voce magnetica e il suo naturale carisma. E, innanzitutto, un repertorio di canzoni intensissime e immortali.

JACKIE WILSON

Sweetest Feelin'
(Music Club, 1999)

Discreto pugile, il giovane Jack Leroy Wilson decide che dev'esserci un modo meno pericoloso di guadagnarsi la vita e quale migliore opzione che

insistere a cantare, anche se il debutto è passato inosservato? La svolta è l'ingresso nei Dominoes, ove dal 1953 al 1956 assolve il gravoso incarico di sostituire Clyde McPhatter. Fulminante poi l'inizio della seconda carriera solistica, con l'errebì orchestrale di *Reet Petite* primo di una serie di successi che si prolungherà, alternando travolgenti rhythm'n'blues vicini al rock'n'roll e melodrammatiche ballate, fino a metà '60, portando Wilson in prossimità del cambio di decennio a rivaleggiare in popolarità con Presley. Gramo tuttavia alla fine il suo destino: nel 1975 si accascia durante un concerto e resterà immobilizzato in un letto fino alla morte, tredici anni dopo.

JOHNNY WINTER

And Live
(Columbia, 1971)

Chitarrista e cantante dall'aspetto peculiare e inconfondibile (è albino), nativo del Mississippi ma cresciuto in Texas, devoto ammiratore di Muddy Waters e Big Joe Williams, Johnny Winter è fra i bianchi che si sono misurati con il blues elettrico uno dei più appassionati e persuasivi. *And Live* lo coglie agli inizi della sua carriera (quattro 33 giri in studio lo precedono nel breve arco di un paio di anni) ed è album possente e per l'epoca decisamente innovativo, sicuro precursore di un certo suono sudista. Le versioni di *Johnny B Goode*, *Jumpin' Jack Flash* e *No Time To Live* (di Capaldi/Winwood) sono tra le più sanguigne mai ascoltate. Per un certo periodo, tentato dalle luci sfavillanti dell'hard rock, Winter smarrirà la retta

via, salvo tornarvi con dischi acustici omaggio ai maestri Muddy Waters, Eddie Boyd, Albert Collins.

WIRE

154

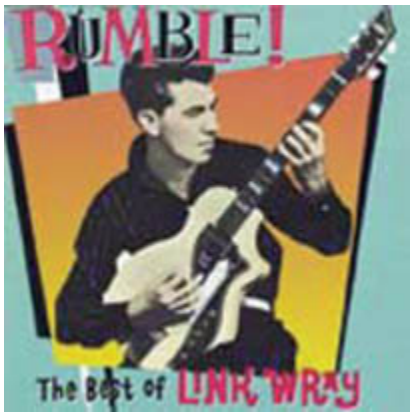
(Harvest/EMI, 1979)

Alla fine dei ’70 tutto cambiava alla velocità della luce, eppure anche in quei tempi di furiosa creatività i Wire erano imprendibili per chiunque. Tre anni, tre dischi, tre capolavori, ognuno diversissimo dall’altro. Il gruppo di Colin Newman e Bruce Gilbert ha staccato quasi tutti i suoi contemporanei con uno scatto bruciante e, soprattutto, una progressione inarrestabile. Con *154* l’evoluzione tocca il punto più alto. Le serate furiose del Roxy e le canzoni-pallottola intrise di genialità e ferocia di *Pink Flag* sembrano già un ricordo. Eppure, sono passati solo due anni. I germi del cambiamento erano già evidenti in *Chairs Missing*, ma qui la trasfigurazione è totale. Pezzi come *Should Have Known Better*, *The 15th*, *Single KO*, la dilatata (quasi sette minuti) *Touching Display* dicono che i Wire sono approdati a una inedita forma di post-punk psichedelico alla quale i frequenti inserti di synth e tastiere dal timbro quasi chiesastico conferiscono solennità e affascinanti tonalità dark. Ma ci sono anche aperture di pop deviante (*Map Ref. 41°N 93°W*, tanto radiofonica quanto poco lo è il suo titolo), e tracce dei futuri interessi dei quattro per la *dance* (adombrata in *On Returning*). Dopo *154* i Wire si fermeranno per un lungo periodo, ma con questo disco proietteranno ugualmente la loro ombra su gran parte della new wave anni ’80.

LINK WRAY

Rumble!
The Best Of Link Wray
(Rhino, 1993)

"*Non fosse stato per Link Wray e la sua* Rumble *non avrei mai preso in mano una chitarra*". A dirlo è stato Pete Townshend, portavoce di una infinita schiera di chitarristi che all'uomo di Dunn, North Carolina devono poco meno di tutto. Il riverbero possente e distorto di quel brano ha attraversato decenni di rock, e potete riconoscerlo tra le pieghe di centinaia di schitarrate surf, garage-punk, psichedeliche, heavy metal, thrash. Oltre che, ovviamente, in una delle scene madri di *Pulp Fiction*. Lostrumentale pubblicato nel 1958 per la Cadence (prima delle tante etichette sulle quali ha vagato il Nostro nella sua carriera), è più di un semplice titolo: è un archetipo. In questo caso dei cosiddetti *power chord*, pietra angolare del chitarrismo rock più duro e fisico. Non poteva quindi che essere *Rumble* a intitolare e aprire questa collezione, tra le tante dedicate a Link Wray sicuramente la più esaustiva. Soprattutto perché in una ventina di pezzi - tra cui spiccano le graffianti *Jack the Ripper*, *Rawhide*, *Ace Of Spades* - rende conto di una storia musicale che ha visto il chitarrista perennemente teso a espandere, con grezza genialità, le possibilità sonore del suo strumento. Come solo un vero pioniere (termine invero ironico, riferito a uno con sangue Shawnee nelle vene) sa fare.



WU-TANG CLAN

Enter The Wu-Tang (36 Chambers)
(RCA/BMG, 1993)

A parte la "bambolona" David Johansen, Staten Island non offre rilevanti contributi alla musica popolare della seconda metà del secolo fin quando non si affaccia alla ribalta il Clan, evento che nel contempo riafferma la superiorità newyorkese in materia di rap, proprio quando l'assalto della West Coast andava facendoci più insistito e tante altre scene punteggiavano di nomi inediti la sua mappa. *Enter The Wu-Tang* è sommovimento tellurico come non ne venivano rilevati dall'arrivo in scena dei Public Enemy: è hip hop con attitudine hardcore che tuttavia conquista pure il pubblico del rock per la potenza e l'innodia del suo porgersi. E da subito appare chiara l'intenzione dei nove componenti principali della posse di creare un Mito e un Impero. Tende al primo un immaginario nutrito dal cinema d'arti marziali asiatico (chi avrebbe potuto chiamare Jarmusch per musicare *Ghost Dog* se non uno del Clan, RZA?), il tono gotico delle storie e dei suoni, l'immersione in un universo da supereroi, la pantomima gangsta che del genere rifugge gli eccessi di miele e volgarità. Al secondo una complessa strategia, commerciale oltre che artistica, che vedrà negli anni moltiplicarsi le uscite solistiche (tutte per case discografiche diverse e di alto livello) dei vari componenti del gruppo, con gli altri complici, e un'attenzione allo sfruttamento dell'immagine che si traduce in soldoni (abbigliamento griffato Wu-Tang, coiffure, cosmetici).

Arduo scegliere fra i tre album a nome Wu-Tang Clan (il recente *The W* è un contendente di peso) e le pubblicazioni nominalmente in proprio dei suoi membri. *Tical* di Method Man o *Liquid Swords* di Genius GZA, ad esempio, avrebbero potuto certamente figurare qui in luogo di *Enter The Wu-Tang*. Eletto perché fu il primo e dunque più importante contributo a un canone che non ha pari nell'hip hop odierno. Perché sa passare dal soul aggiornato di *Can It Be All So Simple* alla scabra oscurità di *Da Mystery Of Chessboxin'*, al canto di battaglia *Wu-Tang Clan Ain't Nuthing*.

ROBERT WYATT

Rock Bottom
(Virgin, 1974)

L'utopia musicale che ossessiona Robert Wyatt sin dai tempi dei Soft Machine si realizza compiutamente attraverso queste sei composizioni, in

origine destinate a una ipotetica reunion dei Matching Mole e pubblicate a un anno dal tragico incidente che lo ha costretto su una sedia a rotelle. La concezione del Nostro fonde l'esigenza di un suono libero da restrizioni formali, sperimentale (idea predominante nel debutto solistico *End Of An Ear* del 1970), con una ricerca melodica non *facile* eppure assolutamente comunicativa e intuitiva. Concentrato sulle potenzialità della voce e sulle tastiere, circondato da ospiti provenienti da differenti aree stilistiche (Hugh Hopper, Fred Frith, Ivor Cutler, Mongezi Feza, Mike Oldfield, Gary Windo) e con l'ottima produzione di Nick Mason dei Pink Floyd, il musicista inglese crea un album dai suoni liquidi e avvolgenti, tra malinconia e stupefatta innocenza, che fa intravedere, attraverso le allegorie dei testi, il proprio futuro impegno civile e politico. Una declinazione eretica dell'idea di canzone, toccante e immediata come la *Sea Song* iniziale aperta da una elementare frase di piano e conclusa da un disperato assolo vocale.

WYCLEF JEAN

Presents The Carnival

(Ruffhouse/Columbia, 1997)

Il primo album dei Fugees si intitola *Blunted On Reality*, esce nel 1994 ed è un gioiello di hip hop intriso di soul, jazz, musiche caraibiche (due dei tre componenti della posse vengono da Haiti). Vende centocinquantamila copie. Non male per un debutto ma nemmeno una cifra stratosferica per il ricco mercato del rap. Il secondo, *The Score*, gli va dietro di due anni e replica la formula, con l'aggiunta però di due cover furbette, *No Woman No Cry* di Bob

Marley e *Killing Me Softly* di Roberta Flack. Risultato: diciassette milioni di copie totalizzate in giro per il mondo. Aspettiamo da allora un seguito. L'attesa è stata ingannata con un disco di Pras, due di Lauryn Hill e tre di Wyclef Jean. Questo è il primo e oltre che un grande album di hip hop è il più bell'esempio di musica nera globale del decennio, compendio compilato al centro di un triangolo che ha ai suoi vertici la New York della febbre del sabato sera (*We Trying To Stay Alive* riesce nella missione impossibile di sdoganare i Bee Gees), la New Orleans dei Neville Brothers (ospiti in *Mona Lisa*, quasi un passaggio di consegne) e i Caraibi di canti di redenzione (*Gunpowder*, *Jaspora*) pari a quello indimenticato di Marley.

X

Los Angeles
(Slash, 1980)

Più della New York che pure gli ha dato i natali, è stata la California a fungere da "terra promessa" al punk americano: nel triennio 1977-1979 San Francisco, Los Angeles e zone limitrofe hanno infatti assistito a un'incredibile proliferazione di gruppi che, relegati nell'underground, hanno regalato performance musicali di ottima caratura e molto spesso di sorprendente originalità. Nella Città degli Angeli avevano la loro base gli X, il cui debutto *Los Angeles* fu una delle prime prove a 33 giri di una scena fino ad allora documentata discograficamente quasi solo da singoli: nove canzoni straordinarie dove una sezione ritmica martellante - sola eccezione alla regola, la sempre cadenzata ma assai più avvolgente *The Unheard*

Music - e una chitarra dalle inclinazioni rockabilly elaborano un solido terreno di appoggio per le voci di John Doe ed Exene Cervenka, ora contrapposte in travolgenti duetti e ora avvinte in abbracci di rara forza seducente. A conferire all'insieme un'ancor più pronunciata personalità provvede l'organo di Ray Manzarek, l'ex tastierista dei Doors, che lascia il marchio più vistoso - oltre che nella già citata *The Unheard Music* e nella ipnotica *Nausea* - in quella *The World's A Mess, It's In My Kiss* che sembra quasi una *Light My Fire* in chiave punk. Il resto è adrenalina pura, peraltro incanalata in uno stile rimasto unico: esplosivi *anthem* da poco più di due minuti, con testi ruvidamente poetici e nient'affatto sloganistici a offrire immagini di vita di strada, che trascinano i corpi e infiammano gli animi. La *title track* è il più famoso, ma *Your Phone's Off The Hook But You're Not*, *Johny Hit And Run Pauline*, *Sugarlight*, *Sex And Dying In High Society* e la cover brutalizzata di *Soul Kitchen* dei Doors non sono da meno. La Los Angeles degli X sta bruciando, come la Londra dei Clash e la "X" della cupa e azzeccatissima copertina: continuerà a farlo per un altro album di quasi pari livello, *Wild Gift*, per poi farsi spegnere gradualmente da un suono sempre valido ma di impronta più *roots*.

XTC

English Settlement
(Virgin, 1982)

Per molti il nome degli XTC equivale a pop. Ed è proprio in direzione della forma più riuscita di pop che la band di Swindon si è mossa fin dagli esordi post punk datati 1978 (*White Music*). Un percorso che, limate alcune iniziali asperità, ha trovato uno dei suoi picchi nel doppio *English Settlement*, nel quale il quartetto inglese formato da Andy Partridge (voce e chitarra), Colin Moulding (voce e basso), Dave Gregory (chitarra e tastiere) e Terry Chambers (batteria) riesce a toccare una varietà impressionante di stili, in un caleidoscopio di suoni e colori che alternativamente si tinge di sonorità folk e rock, pennellate jazz, coretti sixties, ska e persino istanze etniche (è il caso di *It's Nearly Africa*), mantenendo sempre un'unità di fondo e uno stile invidiabili, in una costante ricerca della melodia perfetta. Numerosi i brani memorabili, a partire da *Senses Working Overtime*, *Ball*

and Chain e *No Thugs in Our House*, non a caso tutti usciti anche come singoli. Abbandonati prima da Chambers e, successivamente, anche da Gregory, Partridge e Moulding - comunque gli unici autori del gruppo - sono tuttora attivi, e i loro dischi sono sempre più che belli, ma purtroppo scarsamente fortunati dal punto di vista commerciale. E di questo non si riesce a capire la ragione.

YARDBIRDS

The Best Of
(Rhino, 1994)

Una band che ha raccolto alcuni dei chitarristi più importanti degli anni ‘60 e ‘70, nelle sue diverse fasi di vita: l’austerità e la stilizzazione blues di Eric Clapton, l’inventiva psichedelica e colorata di Jeffe Beck, il fragore e la sperimentazione timbrica e strutturale di Jimmy Page. Partiti con il blues revival imperante, gli Yardbirds hanno documentato e precorso una fase cruciale del pop-rock inglese, quella delle sue evoluzioni hard-elettriche e delle deviazioni acide. L’inevitabile antologia che vi consigliamo raccoglie tutte le gemme storiche (*For Your Love*, *Heart Full Of Soul*, *You’re A Better Man Than I*...), fino all’arrivo di Page: una venuta che porterà il gruppo a cambiare line up, nome - diverranno Led Zeppelin - e intenti. Il resto è Storia.

YO LA TENGO

And Then Nothing Turned Itself Inside-Out
(Matador, 2000)

Nati sulla scia del revival del folk-rock elettrico dei Byrds avviato in chiave minimalista dai Feelies, gli Yo La Tengo, da Hoboken, sono un esempio supremo di come si possa far evolvere la propria cifra stilistica rimanendo sempre se stessi, eppure cambiando pelle, rendendosi permeabili ai progressivi mutamenti dei linguaggi musicali. Questo disco, uscito nel 2000, è solo la *prima* fine di un percorso lungo quindici anni in cui Ira Kaplan e Georgia Hubley hanno dimostrato di saper assimilare decine d'impulsi provenienti dalle zone più disparate dell'indie rock americano. Il risultato è in un album concettualmente alto, quasi definitivo, oltre che di appassionante fulgore espressivo. Come restare *intellettuali* senza perdere la necessaria forza comunicativa.

NEIL YOUNG

After The Gold Rush
(Reprise, 1970)

A seguire il quasi altrettanto ispirato *Everybody's Knows This Is Nowhere* dell'anno precedente (quello di *Cinnamon Girl*, *Cowgirl In The Sand* e *Down By The River*), il terzo album solistico di Neil Young chiude per qualche tempo il sodalizio con i Crazy Horse e inaugura la stagione d'oro del *loner* canadese naturalizzato californiano, che di lì a poco raccoglierà colossali consensi con il supergruppo CSN&Y e sbancherà le classifiche inglesi e americane - un doppio n.1 - con il quarto lavoro in proprio, *Harvest*. È un *folksinger rock* malinconico ma non eccessivamente cupo, quello che emerge dai solchi di *After The Gold Rush*, abile nel trattare in modo diverso da chiunque altro - aiutato in questo dall'inconfondibile timbrica *lamentosa* - la materia tradizionale e la classica forma ballata; e anche impetuoso nello scardinare le porte del cuore di chi lo ascolta con canzoni sobrie e insinuanti, impreziosite dalla *sanguigna delicatezza* tipica del miglior sound della West Coast. Da *Tell Me Why* e *Only Love Can Break Your Heart*, da *Don't Let It Bring You Down* a *Birds*, da *When You Dance You Can Really Love* fino all'epocale *Southern Man*, un trionfo della melodia carezzevole ed evocativa, in grado però di far male. Fino alle lacrime.

NEIL YOUNG

Live Rust
(Reprise, 1979)

Una specie di canto del cigno prima di arrivare ad altre storie, ad altre attitudini sonore: il Neil Young di *Live Rust* (dal titolo e intenti non dissimili da *Rust Never Sleeps*, con incroci di contenuti e un'aria di riciclaggio creativo che già si respirava nell'antologia *Decade*) chiude gli anni '70 con i loro carichi di gioie e dolori, presentando l'artista canadese a un bilancio di carriera che pare trovare il suo luogo giusto per esprimersi proprio *sul palco*. Dolcezza e solitudine, tragedia e voglia di riscatto, dalla trasognata *Sugar Mountain* a *My My, Hey Hey (Out Of The Blue)*. L'equilibrio fra ballata e svisate hard rock è perfetto, al punto da presentare il Nostro nella sua forma migliore di sempre, stretto come appare fra contemplazione e asperità che presto diverranno impietose.

NEIL YOUNG

Freedom
(Reprise, 1989)

Neil Young ha cento vite e mille risorse musicali, si sa, e quella messa a fuoco da *Freedom* lo fa riemergere definitivamente da un certo divagare un po' troppo fine a se stesso, per far parlare, ancora una volta, una delle migliori *voci* del cantautorato rock. Canzoni baciate da Dio, che spianano la strada alle abrasioni di *Ragged Glory* (e alla consacrazione come "maestro del grunge"...) tenendosi però ancora ben strette una cantabilità forte, che riannoda i suoi fili col passato e mostra il suo eclettismo. Da pezzi

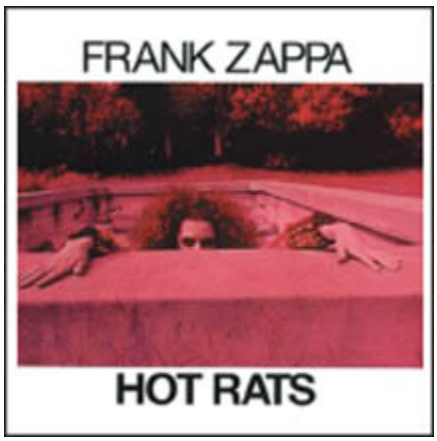
pianeggianti, quasi folk (*The Ways Of Love*), alle svisate elettriche inattese di *Don't Cry*, fino a qualche arrangiamento più raffinato e d'atmosfera, legato alle atmosfere soul/blues di *This Note's For You* (1988). Un capolavoro, che porterà a un decennio pieno di belle composizioni e di una identità felicemente riacquisita.

FRANK ZAPPA

Hot Rats
(Bizarre, 1969)

Con *Hot Rats* Zappa prende le distanze dall'immagine di freak anarchico e iconoclasta degli esordi e nel contempo si affranca dalla sperimentazione orchestrale esaltata in *Lumpy Gravy* del 1968 dirigendosi verso nuovi territori; la svolta coincide con il momentaneo pensionamento dei Mothers Of Invention, qui presenti solo con il poliedrico tastierista/fiatista Ian Underwood. Pur se privato della voce - a parte *Willie The Pimp*, cantata con sublime sguaiatezza da Captain Beefheart - il dissacrante spirito zappiano non manca di esprimersi a partire dai tre minuti della esuberante *Peaches En Regalia*, sintesi mirabile di folk, country, polka, jazz, musical e quant'altro. Se la già citata *Willie The Pimp* si evolve in nove minuti di debordanti assoli di chitarra, con intuizioni ribadite nelle complesse partiture di *Son Of Mr.Green Genes* e nella jam *The Gumbo Variations* (in compagnia del violino di Don "Sugarcane" Harris), le più tenui *There Must Be A Camel* (ospite, ancora al violino, Jean Luc Ponty) e *Little Umbrellas* parlano un linguaggio più sofisticato, in cui i colori tenui hanno la meglio sui chiaroscuri. Tutti i brani sono comunque figli della stessa idea, quella di una

musica contaminata che rende inadeguata l'etichetta di jazz-rock spesso tirata in ballo per definirla.



WARREN ZEVON

Excitable Boy
(Asylum, 1978)

Uno difficile, Warren Zevon, "ragazzo eccitabile" che frequenterà i bassifondi dell'esistenza cercando disperatamente di aggrapparsi a uno scampolo di musica per venirne fuori. Ennesimo capolavoro della Asylum nel decennio, il terzo album del Nostro è rock scarnificato e nervoso, come un'arma carica puntata su tragedie inenarrabili e disastri permanenti. La voce di Zevon è glacialmente distante dagli orrori che racconta, così come la musica può sembrare convenzionale e perfino innocua. Sotto la cenere, però, cova un'anima inferocita che osserva il mondo putrefarsi e piuttosto che intervenire resta lì a guardare. *Werewolves Of London* e le altre furono prodotte da Jackson Browne, che al fianco di Zevon era il chierichetto incaricato di stanargli il demone che lo affliggeva. Non ci riuscì, mai.

Warren Zevon

INDICE

Introduzione

Alle origini del rock. Riportando tutto a casa

1961-1970. Favolosi & contraddittori

1971-1980. Ma quali anni ‘70?

1981-1990. Questi anni importanti

1991-2000. Dal grunge al crossover totale

Live. L’arte perduta del disco dal vivo

I 500 dischi. Istruzioni per l’uso

I 500 dischi